# الفكر المعاصر

العدد الحادى عشر يناير ١٩٦٦

- ليكن الكاتب من أى طراز شئت، ليكن شاعرًا أو شارح فكرة أو صاحب رأى، فهو فى كل حالة مطالب بالصدق ليتسق ظاهر لفظه مع باطن ضميره.

- إننا مهما أتقنا من لغات أخرى فإن لغتنا الأصلية تظل هى التى ننتمى إليها، وهى التى نستطيع أن نعبر بها خير تعبير

- ليس التراث الثقافى لشعبنا أو لأى شعب آخر مجرد النصوص، ولكنه ماوراء هذا كله من خصائص بيئة، ومقومات مجتمع، ومواقف بشر.

- إن الثقافة التى يغلب فيها الكم على الكيف هى ثقافة لا تدافع عن أية قيمة إنسانية، وإنما هى ثقافة تخدر حواس الإنسان وتشل تفكيره.

العدد الحادي عشر
يناير ١٩٦٦

# هذا العدد

لقد أثيرت منذ قريب فى جونا الثقافى قضية لعلها أن تكون من أخطر القضايا التى تمس حياة المثقفين مساً مباشراً ، ألا وهى قضية الوحدة الفكرية بين المثقفين . . هل تكون ؟ وكيف تكون ؟ حتى لقد ذهب من أثاروا هذه القضية الهامة إلى حد المناداة بقيام دستور يضم المثقفين فى وحدة واحدة تلتقى عند هدف واحد ، بل وتشترك فى طريقة التناول التى تحقق ذلك الهدف . واستجابة لهذه الدعوة التى أثيرت ، رأت هذه المجلة أن تسهم بنصيبها فاختارت بضع نقاط رئيسية هامة وردت فى الدستور المقترح كما نشرته مجلة « الاشتراكى » فى عددها الصادر يوم ١٣ من نوفبر ١٩٦٥ لتكون موضوع درس وتحليل يقوم به نفر من قادة الفكر عندنا ، وحرصت على أن يكون مثل هذا الدرس التحليلى موضوعياً بقدر المستطاع حتى يجئ بمثابة التنوير الذى يتيح الفرصة للقارئ أن يفكر لنفسه فى هذه القضية الهامة بعد أن يكون قد استنار فيما تتضمنه بعض المفاهيم المستخدمة فى مثل هذا الموضوع .

وسيجد القارئ فى الباب الأول من هذا العدد مقالات أربعاً خصصت للحديث فى قضية المثقفين : أولها مقال يحلل الدستور المقترح مادة مادة ليبرز أهم ما يتضمنه وليبين مواضع الاستقامة ومواضع التناقض . على أن صاحب هذه المقالة يعرض لنفسه رأياً فى ماذا يكون الدستور الحق لرجال الثقافة ، وهو فى هذا الصدد لا يرى أن يكون للمثقفين دستور سوى أن يتعاهد المثقفون جميعاً على صدق الكلمة صدقاً تستريح له الضمائر . وأما المقالة الثانية فموضوعها المحلية والعالمية فى الأدب وهى تحاول أن تجيب عن السؤال الذى ألح على عقولنا ونفوسنا منذ أمد غير قصير ، وهو كيف نكتب أدباً يصور بيئتنا خير تصوير ثم يصبح فى الوقت نفسه أدباً عالمياً يهتم له الإنسان أينما كان . ولقد اقتضى الموضوع كاتبة المقال أن تتعرض لجوانب فرعية من موضوعها ليست أقل أهمية من السؤال الرئيسى ، فبحثت فى سياستنا الثقافية من حيث فتح النوافذ أو اقفالها دون الثقافة الواردة ؛ فاذا تكون عليه تلك السياسة لكى نقف من أنفسنا ومن الفكر العالمى موقفاً لا شطط فيه . ثم تأتى بعد ذلك مقالة ثالثة عن تراثنا الثقافى ما حدوده وما أهم معالمه ؟ إذ ما أكثر ما يجرى على أقلامنا من قول نصيح به فى الناس أن حافظوا على تراثنا الثقافى فى حركة التجديد حتى لا يضحى بقيمة من أجل قيمة أخرى ، فقد تكون القيمتان كلتاهما من المقومات التى لا بد لنا منهما جميعاً . ولهذا فقد رأى الكاتب أن يلقى الأضواء على التراث الثقافى ما هو ؟ لكى يكون الناس على بينة من معنى العبارة التى يسهل النطق بها ولكن قد يصعب تحديد معناها . ثم تأتى بعد ذلك المقالة الرابعة فى هذا الباب وهى عن مشكلة الكم والكيف فى الثقافة ، وهى المشكلة التى تتردد أصداؤها فى الصحف والمجلات عندنا هذه الأيام لأنه على الطريقة التى تحل بها هذه المشكلة تتوقف سياستنا كلها بين ما ينبغى أن ننشره وما لا ينبغى . ولقد رأينا سياستنا الثقافية فى السنوات الأخيرة تتردد بين أن تعنى بالكم حيناً وأن تعنى بالكيف حيناً آخر وأن تحاول الجمع بينهما حيناً ثالثاً . ولقد بين لنا كاتب هذا المقال أهمية الكيف فى الإنتاج الأدبى وكيف أنه بغير الكيف لا يكون الأدب أدباً ولا الفن فناً .

بهذا ينتهى بابنا الجديد عن قضية الثقافة والمثقفين ليبدأ بعده باب التيارات الفلسفية وفيه مقالتان إحداهما عن التطورات الجديدة التى طرأت على الفكر الماركسى ، وإنه لجدير فى هذا الصدد بنا أن نذكر كيف أن الفكرة القديمة حين تجد الاسم المركز الذى يبلورها فى الأذهان قد ترسخ عند الناس على صورة واحدة يوحى بها هذا الاسم المركز بغض النظر عما يطرأ على الفكرة من تطور وتغير . ومن أوضح الأمثلة على ذلك فكرة الماركسية التى ثبتت فى أذهان الناس على صورة معينة مع أنها متغيرة متحولة مع تغير الظروف وتحولها . وفى هذا المقال عرض لأحدث ما طرأ على الفكرة من تطور . ثم تأتى مقالة أخرى عن الماركسية منظوراً إليها من زاوية فلسفية صرف ، يستهدف كاتبها إلى بيان الصلة القوية بين الفلسفة الماركسية من جهة والمصادر الفلسفية القديمة من جهة أخرى ؛ خذ لذلك مثلا منهج الديالكتيك كيف جاء أساساً من أسس الفلسفة الجديدة وكيف ارتكز فيه هذا الجديد على منهج قديم . على أن الفكرة التى يستهدفها كاتب المقال ، هى أن تفرقة الماركسيين بين الديالكتيك والميتافيزيقا تفرقة لا أساس لها ، وتدل على خلط فى فهم « الميتافيزيقا » .

وينتقل القارئ بعد هذا إلى الباب الذى نخصصه للعلم بعنوان « طريق العلم » ليجد مقالا واحداً يستعرض فيه صاحبه فى صورة تاريخية متينة الروابط كيف نشأ المنهج العلمى وكيف تطور وماذا كان للعرب من فضل فيه ثم كيف أصبح العلم اليوم فى خدمة الحياة اليومية والصناعية والحربية . ثم كيف أصبح أداة يغزو الإنسان بها الفضاء المجهول ليوسع من نطاق العالم الذى يعيش فيه .

ويأتى بعد ذلك باب الأدب ونقده ليجد القارئ هنا أيضاً مقالا واحداً يستعرض فيه كاتبه نواحى النشاط التى ينهض بها أدباء الطليعة فى الغرب حتى يكون لنفسه فكرة عما يجرى فى أنحاء العالم وفى دنيا الأدب مما يتصل بمقومات هذه المرحلة الانتقالية الخطيرة التى ينتقل بها العالم من حال إلى حال .

وفى الفصلين التاليين لهذا الباب خصصنا القول فى رجلين قدرتهما الدولة لما بذلا من جهود وما أظهرا من موهبة فى الفن والأدب وهما راغب عياد فى الفنون التشكيلية وعزيز أباظه فى فن الشعر بصفة عامة والشعر المسرحى على وجه التخصيص على أن المجلة إذ تسجل للقارئ نبأ هاتين الموهبتين وتقديرهما من قبل الدولة تعده بأن تقدم عنهما كما تقدم عن غيرهما من أعلام الأدب والفن والفكر عندنا فصولا مستفيضة تبرز أهم خصائص هذه النواحى الثقافية فى حياتنا المعاصرة .

وفى الصفحة التى يدلى فيها كاتبها برأيه فى أهم وأحدث ما ظهر من كتب نطالع رأيه فى هذا الشهر فى مسرحية « الإنسان والظل » ومؤداه أن الأدب العالمى لم يعد أدباً خالصاً وإنما هو أدب قوامه الفكر ، فسواء أكان صاحب الكلمة الأدبية المعاصرة شاعراً أم روائياً أم كاتب مسرحية فلا بد وأن يتخذ لأدبه قضية فكرية يجعلها مدار فصوله الأدبية ، ومؤلف المسرحية فى نظر صاحب هذا الرأى هو أكثر أدباء جيله اقتراباً من هذا النمط . نمط الأديب المفكر .

وأخيراً نختتم هذا العدد باللقاء الشهرى الذى نلتقى فيه مع قرائنا بأحدث ما قد ظهر فى العالم من كتب وما جد من أحداث ثم اللقاء الشهرى الآخر الذى نتركه للقراء يلتقون فيه بعضهم ببعض .

رئيس التحرير

قضية المثقفين

# ضمير الكاتب ..

## ١

● إن الكاتب لا يكتب لنفسه ، وإلا لاكتفى بالتأمل الصامت ، هذه حقيقة واضحة بذاتها لا تحتاج إلى برهان يؤيدها ، وإنما جاء وضوحها الذاتى هذا من أن كلمة « كاتب » لا يتم معناها إلا بما يضايفها وهو « القارئ » .

● ليكن الكاتب من أى طراز شئت ، ليكن كاتب قصة أو مسرحية ، ليكن شاعراً أو شارح فكرة أو صاحب رأى ، فهو فى كل حالة وفى جميع الحالات مطالب بالصدق ليتسق ظاهر لفظه مع باطن ضميره .

● إن الكاتب أو الفنان لم يهبط على قومه من المريخ ، وليس هو بالذى يجلس متفرجاً من خارج ، إن أحداً منا لا يتفرج على أحد ، بل إن جميعنا بحارة على مركب واحد ، تتنوع بيننا الواجبات ، لكن المرفأ المقصود واحد .

ضمير الإنسان — كاتباً أو غير كاتب — هو ما يضمره فى دخيلة نفسه من مبادئ يستخدمها فى التمييز بين الطيب من سلوكه والخبيث ؛ ولندع رجال الفلسفة يختلفون فيما بينهم على مصدر تلك المبادئ : من أين جاءت ؟ أهى نابعة من فطرة الإنسان من حيث هو إنسان ذو طبيعة خاصة ، أم هى مابثه المجتمع فى أفراده من معايير ، وجدها على طول السنين صالحة لبقائه ؛ أقول : لنترك رجال الفلسفة يختلفون فيما بينهم على الضمير كيف نشأ ، وحسبنا أنهم متفقون جميعاً على وجود طائفة من مبادئ مكنونة مطوية بين الجوانح ، توحى إلى صاحبها بما ينبغى فعله فى كل موقف معين ، فإما استمع

# ودستور المثقفين

دكتور زكي نجيب محمود

صاحبها إليها فهدأت نفســه واستراح ، وإما عصيها فتمزقت نفسه بين باطن وظاهر .

لكن هذا القول إذا صدق على كل إنسان مرة ؛ فهو يصدق على الكاتب ألف مرة ؛ لأن الكاتب بحكم وصفه هذا لا يكتم ما بنفسه فى صدره ، بل يخرجه فى كتابة تصل إلى أى عدد شئت من الناس ، بحسب ما يكون لهذا الكاتب من جمهور قارئ ؛ إن الكاتب لا يكتب لنفسه ، وإلا لاكتفى بالتأمل الصامت — هذه حقيقة واضحة بذاتها ، لا تحتاج إلى برهان يؤيدها ؛ وإنما جاء وضوحها الذاتى هذا من أن كلمة « كاتب » لا يتم معناها إلا بما يضايفها ، وهو « القارئ » ؛ شأنها فى ذلك شأن كلمات كثيرة أخرى ؛ فهل تتصور « والداً » بغير ولد ، أو « معلما » بغير متعلم ، أو « حاكماً » بغير محكوم ؟ لا ، وكذلك لا يكون كاتب بغير قارئ — موجود بالفعل أو بالإمكان — وإذا كان هذا هكذا ، فقد أصبح واضحاً أن ليس من حق الكاتب أن يكذب فى الرسالة التى يريد نقلها إلى قارئه ؛ الكاتب « متكلم » يثبت كلامــه على الورق ؛ وللمتكلم سامع ، والفرض فى المتكلم أنه ينقل إلى سامعه نبأً جديداً ، أو رأياً يراه ، وإذن فالواجب الخلقى يقتضيه أن يكون صادقاً فيما ينقله — لا أقول أن يكون مصيباً ، لأنه قد ينقل ما هو خطأ بالنسبة إلى الحقيقة الخارجية ، لكنه عند نقله لم يكن يعلم عن تلك الحقيقة الخارجيــة إلا ما كان قائماً فى

اعتقاده – فليس على « المخطئ » فى الرأى حرج ولا ضير ، لكن الحرج كل الحرج والضير كل الضير على « الكاذب » الذى يقول بظاهر لفظه – منطوقاً أو مكتوباً – مالا يعتقد هو فى صوابه ، وذلك هو الضمير وما يمليه على صاحبه .

ليكن الكاتب من أى طراز شئت ، ليكن كاتب قصة أو مسرحية ، ليكن شاعراً أو شارح فكرة أو صاحب رأى ، فهو فى كل حالة ، وفى جميع الحالات ، مطالب بالصدق ليتسق ظاهر لفظه مع باطن ضميره ؛ وما أصدق الذى قال إن « لسان الفتى نصف ، ونصف فؤاده » – أما اللسان فهو النصف الخارجى الظاهر ، الذى يتمثل فى نطق المتكلم وفى كتابة الكاتب ، وأما الفؤاد فهو النصف الداخلى الذى نضمر فيـه ما نضمره من مبادئ وأفكار ؛ وكمال المرء هو فى مطابقة النصفين ، الباطن منهما (= الضمير) والظاهر (الكتابة والكلام وسائر أنواع السلوك) – لأنه لا يبقى – بعد أن تختلج فى فؤادك الفكرة ثم تصدق فى التعبير عنها – لا يبقى بعد ذلك « إلا صورة اللحم والدم » التى يقيمها رغيف خبز وجرعة ماء .

فاذا سألتنى : هل يكون لرجال الفكر والأدب والفن دستور يلتقون عنده جميعاً ، على اختلاف ما بينهم من وسائل التعبير ، وعلى تباين ما تضطرب به أنفسهم وقلوبهم وعقولهم من مشاعر وأفكار ؟

أجبتك : نعم ، يكون لهم دستور ذو مادة واحدة هى أن يصدر كل منهم عن ضميره صدوراً صادقاً أميناً ، فيخلص لنفسه وللناس ؛ إنك إذا طالبت الكاتب أو الفنان ألا يخرج من ذات نفسه إلا مايتفق مع أهوائك ، كنت كمن « صادر على المطلوب » (فى لغة المناطقة) لأنك عندئذ كمن يعلم النتيجة قبل مقدماتها ، وكمن يرى النهاية قبل الطريق إليها ؛

وإذن فما جدوى أن يكتب لك كاتب إذا كنت تعلم مقدماً ما لابد أن ينتهى إليه من نتائج ؟ إن الأصل فى الكتابة – بل وفى الكلام بكل أنواعه المفيدة – أن يحمل اليك جديداً لم تكن تعلمه قبل القراءة أو قبل الاستماع إلى حـديث المتحدث ، ومعنى ذلك كله – مرة أخرى – أن دستور المفكر والفنان الذى لافكاك منه ، هو صدقه مع نفسه ومع الناس ، على اختلاف معنى « الصدق » فى مجالى « الفكر » و « الفن » مما لامجال لتفصيل القول فيه الآن ، لكن القاسم المشترك الأعظم فى حالات الصدق كلها ، هو التطابق بين طرفين ، أحدهما داخلى وهو « الفكرة » أو « الرأى » أو « الشعور » أو ماشئت من هذه المضامين ، والآخر هو القول الذى جاء ليصوره ؛ وأما انطباق هذا القول على الموقف الخارجى أو عدم انطباقه فأمران داخلان فى باب الصواب والخطأ الذى يمكن فيه رد الخطأ إلى صواب ، دون أن يكون فى الأمر ما يمس أخلاق الكاتب أو الفنان ، أعنى : دون أن يكون فيه ما يخدش ضميره .

## ٢

وأقول ذلك تمهيداً لإثبات خواطرى التى خطرت بمناسبة ما طرحته مجلة « الاشتراكى » فى عددها الحادى والعشرين ، الصادر يوم السبت ١٣ نوفمبر ١٩٦٥ ، أمام المثقفين جميعاً ليكون موضوعاً للمناقشة ، وهو أن يكون لهم دستور قوامه جملة مبادئ اقترحتها إحدى اللجان المتخصصة فى أمانة الدعوة والفكر الاشتراكى :

وينقسم المعروض قسمين رئيسيين ، أحدهما للمبادئ العامة ، والآخر لمشكلات التطبيق ، وسأكتفى هنا بذكر ماقد عن لى من ملاحظات عن « المبادئ » الأحد عشر ، تاركاً ماقيل عن مشكلات التطبيق إلى فرصة أخرى .

كانت الإشارة دائماً إلى الفن والأدب ، ولم ترد إشارة واحدة إلى « الفكر » الذى يتناول القضايا بالتحليل والنقد والعرض والشرح ، والذى يقدم الرأى الجديد فيما ينبغى تغييره من أوضاع الحياة ، أو ما ينبغى إضافته أو حذفه ، وكيف يكون ذلك ومتى ؟ وميثاقنا الوطنى مثل لهذا النوع من « الفكر » وهذا البيان نفسه المعروض للمناقشة ضرب من ضروب « الفكر » فليس هو بالقصة ولا بالمسرحية ولا بقصيدة شعر ، والنقد الأدبى والفنى « فكر » والفلسفة « فكر » والاقتصاد والاجتماع « فكر » ، فهل يراد بالدستور ألا يشمل الكتابة التى تدخل فى هذه الأبواب ؟ أغلب ظنى أن الحذف هنا غير مقصود ، لأن الغاية — كما جاء فى العنوان الكبير الذى صُدِّر به البيان المنشور — هى « وحدة فكرية للمثقفين » وأصحاب « الفكر » هم بغير شك من هؤلاء المثقفين الذين تراد لهم الوحدة ؛ وإذن فلنفترض أن البيان حين أخذ يكرر الإشارة إلى « الأدب والفن » كان مراده أن يتضمن معهما بقية ضروب النشاط الفكرى ، التى قد تجعل وسيلتها المقالة أو الكتاب أو الحديث أو الندوة أو مايجرى مجراها من وسائل الاتصال بين صاحب الفكرة وقرائه أو المستمعين إليه ، وربما جاز لنا أن نستثنى العلماء المتخصصين فى علومهم ، لأن العلم الأكاديمى المتخصص — وإن يكن فكرا — إلا أنه لايدخل فى مفهوم « المثقفين » الذين نقصد إليهم بالدستور المقترح ، إذ لامحل لإضافة الباحث فى الجيولوجيا أو فى الكيمياء أو فى التشريح إلى جماعة « المثقفين » بالمعنى الذى نريده ليشمل رجال الأدب والفن والفكر الذى ينصبُّ على صور المجتمع وما يتصل بها من روابط وعلاقات ، وما تقاس به من قيم وما ترمى إليه من غايات وأهداف :

ألاحظ أن المبدأين ( ١ ) و ( ٢ ) هما أقرب إلى « النداء » الموجه إلى أولى الأمر ، منهما إلى « المبادئ » التى يتعاهد عليها المثقفون فى نشاطهم ؛ فالمبدأ الأول يقرر أن الأدب والفن ضروريان للثورة ، ولذلك لا ينبغى إهمالها ؛ والمبدأ الثانى يطالب بأن ينظر إلى « الثقافة » على أنها « خدمة » لا على أنها « سلعة » يطلب من ورائها الربح .

إلا أن أصحاب البيان ، كأنما أرادوا أن يُطَمْئنوا القائمين على خزانة الدولة على أموالهم ، أضافوا إلى المبدأ الثانى إضافة يقررون بها شيئاً هو أبعد شىء عن اتفاق المثقفين ، وذلك أنهم قرروا أن الفن والأدب الجيدين الرفيعين من شأنهما حتما أن يجتذبا انتباه الجماهير وإقبالهم ، وبالتالى يزداد الشراء ، فتزداد الحصيلة النقدية ، فلا تضيع على الدولة أموالها ( هذه النتيجة الأخيرة من عندى ، وليست مذكورة بنصها فى البيان ) — فها هنا لايكون اتفاق بيننا جميعاً على الرأى ، ما لم نحدد المعنى المقصود بكلمة « الجماهير » ؛ ذلك لأنه مما لا جدال فيه أن « جمهور » القراء — وأتعمد ذكر الكلمة على هذه الصورة بدل كلمة « الجماهير » — أقول إن « جمهور » القراء على درجات متفاوتة من التحصيل ومن الاهتمامات الثقافية ؛ فهنالك قاعدة واسعة عريضة من المواطنين بينها قدر مشترك من الثقافة الأولية ، كما أن هنالك قمة




ضيقة الدائرة ، لها حظ موفور من الثقافة العليا ، وحتم على من يخططون للثقافة فى بلادنا ألا يغفلوا عن « الجمهور » بكل درجاته الثقافية ، وبكل اهتماماته ، ومن هذه الاهتمامات ما يشترك فيها عدد ضخم من المواطنين ، ومنها ما ينحصر فى قلة قليلة ؛ وإذن فلا مناص من أن نتفاوت دخول المنتجات الثقافية ، فمنها ما هو كفيل بسد نفقاته ومنها ما لابد فيه من التضحية المالية من قبل الدولة.

وإذا كان لى أن أقترح تعديلا على العبارة الواردة فى المبدأ الثانى ، وأعنى العبارة القائلة :

« وفن رفيع بلا جمهور ليس فناً على الاطلاق ؛ إنه فى الغالب فن زائف يتعالى على الناس ... » فإننى أرى أن يزال التناقض اللفظى الكائن فى المقابلة بين « على الإطلاق » و« فى الغالب » لأنه إذا كان الفن الذى لا جمهور له لا يعد فنا « على الإطلاق » فهو كذلك « على الإطلاق » فن زائف ، ولا يقتصر زيفه على « أغلب » الحالات دون « أقلها » ؛ ولذلك أقترح أن تكون العبارة هكذا :

« وفن بغير جمهور – قل ذلك الجمهور أو كثر – هو فن لا رجاء فيه » فبهذه الصورة تتحقق لى معان كثيرة : (١) التخلص من تناقض القول « بأن فناً رفيعاً ... ليس فناً » ؛ (٢) والتخلص من تناقض القول بين « على الإطلاق » و « فى الغالب » ؛ (٣) والاشارة الضمنية بأن جمهور المستفيدين من النتاج الثقافى قد يكون كثيراً حيناً وقليلا حيناً آخر ، بحسب الدرجة الثقافية أولا ، وبحسب تنوع الاهتمامات ثانياً ؛ (٤) عدم التورط فى تعريف بعينه من بين التعريفات الكثيرة للفن ؛ فسواء كان الفن هو ما يجد جمهوراً أو لم يكن ، فاننا

« لانريد » إلا ذلك الفن الذى ينتفع به فريق من المواطنين مهما يكن عددهم .

يشترط المبدأ الثالث أن تكون « حياة الناس فى بلادنا » هى منابع الفن ، ولهذا يلزم « الكتاب والفنانين الذين يبحثون عن جوهر بلادنا ، وروح شعبنا الحقة أن يعيشوا بين الجماهير . . . »

فأولا — لست أدرى لماذا نقصر منابع الفن على حياة الناس « فى بلادنا » وكان يكفى أن نقول « حياة الناس » على اطلاقها ، لأن الكاتب أو الفنان كثيراً جداً ما يحتاج فى عمله إلى مقارنات « بلادنا » بغيرها ليتضح « جوهر بلادنا » بهذه المقارنة نفسها ، وفى ظنى أنه كلما قصر الكاتب أو الفنان نفسه على حدود بلاده ، ضاقت أمامه فرصة معرفة بلاده ضيقا شديداً ، وهاكم رجال الأدب والفن عندنا منذ أول القرن العشرين حتى الآن ، منذ محمد عبده إلى أى كاتب أو فنان ممن يعيشون معنا اليوم ، فلن تجد بينهم واحداً كان له أثر دون أن يمتد أفقه ليشمل حياة الناس فى بلاده وحياة الناس فى بلاد أخرى ، ليخرج من المقارنة بشىء يفيده ويفيدنا عن حقيقة بلادنا ؛ وحسبى فى هذا المقام أن أقول إنه لولا متابعتنا لتيارات القصة والمسرحية — مثلا — فى غير بلادنا ، لما ظفرنا بكل ماقد ظفرنا به من قصص ومسرحيات على أيدى أدبائنا من حيث النضج فى الشكل وفى المضمون معاً ، ودع عنك ما نستضىء به فى فهم بلادنا نفسها ، من أفكار ومن فلسفات ومن مناهج بحث ، مما يستفيده الباحثون والدارسون لما يجرى فى غير بلادنا .

وثانيا — أخشى أن يكون ما يدور فى أخلاد الكتاب والفنانين حين يلتزمون بهذا المبدأ ، هو أن المقصود « بحياة الناس فى بلادنا » هو الجانب المرئى الظاهر من مواضعات العيش ، لأن التوصية الواردة فى المبدأ بوجوب أن يعيش رجال الفن والأدب « فى الريف والحضر والمناطق الصحراوية وعلى شواطىء البحر وفى منطقة البحيرات الشمالية وفى الصعيد ... الخ » أقول إن هذه التوصية قد توهم بأن المقصود هو شىء أشبه بالمسح الاجتماعى لأبناء البلاد فى شتى بقاع سكناهم وأعمالهم ؛ فالمادة المحصلة من مثل هذا المسح الاجتماعى — على ضرورتها — يقوم بها مختصون من غير رجال الأدب والفن عادة ( وبالطبع لا يعنى هذا ألا يطلع الأدباء والفنانون على وجوه الحياة فى شتى أرجاء البلاد ) لكن الأديب والفنان يأخذ هذه المادة الاجتماعية — سواء أكانت من تحصيله هو أم كانت من تحصيل علماء الاجتماع — ثم ينفذ خلالها ليتصيد ما وراء السطح الظاهر من أصول وبواعث وقيم ومعايير ، هى التى منها تتكون روح الشعب .

وإذن ، فبينما نوجب على الفنان والكاتب أن يبحث عن روح الشعب وجوهره ، لا يقتضى ذلك منا أن نوجب عليه التنقل بجسده هنا وهناك ؛ وهل تنقل على هذا النحو توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ليتاح لهما أن يستخلصا كثيراً من العناصر الأساسية فى روح الشعب على الصورة التى وفقا فيها إلى تحقيق هذا الهدف ؟ .

يقرر المبدأ الرابع أن « الفن فى جوهره دعوة لشىء ما » ثم يترك للفنان كامل الحرية فيما يدعو إليه بفنه ، لأن ذلك متوقف على وجهة نظره فيما يحب وما يكره . . . وإلى هنا أجد المبدأ يقاتل فى غير معركة ؛ لأننى أقلب نظرى فى كل ما أنتجه رجال الفن والأدب ، لأرى أين يكون الأثر الفنى

أو الأدبي الواحد ، الذى نحاربه بناء على هذا المبدأ ؟ فلا أجد شيئاً .

لكن عبارة وردت فى غضون العبارة التى صيغ المبدأ بها ، أراها قلقة فى موضعها ، ومتناقضة مع جيرتها ، وتلك هى العبارة التى قيل فيها إن القائلين بأن الفن ليس بذى رسالة يؤديها ، قد يكونون من المغرضين الرجعيين الذين ينادون بالفن الفارغ الخالى من الهدف « لصرف الجماهير عن أهدافها » — أنفهم من هذه العبارة الأخيرة أن الكاتب أو الفنان محتوم عليه أن يخدم «أهداف الجماهير» ؟ إذا كان الأمر كذلك ، فهناك إذن تناقض بين هذا القول من جهة أخرى ، وهو أن الكاتب أو الفنان حر فى اختيار وجهة النظر التى يدعو إليها ؛ ولو كان لى أن أختار أحد النقيضين الواردين فى هذا المبدأ ، لاخترت حرية الإنسان الكاتب الفنان فى اختيار ما شاء من وجهات النظر إلى الحياة ، ما يحب منها وما يكره .

> يوصى المبدأ الخامس رجل الفن أن يكون عطوفاً على الشعب ، وألا يقوم أخطاءه — التى هى نتيجة مباشرة للظلم والقهر مدى قرون طويلة — ألا يقوم تلك الأخطاء وأوجه النقص بالتشهير ، ولكن بالعطف والهداية .

إنه إذا جاز توجيه مثل هذه التوصية إلى من هم غرباء عن الشعب ، فلا يجوز أن يوجه لابن الشعب وربيبه، إن الكاتب والفنان لم يهبط على قومه من المريخ ، وليس هو بالذى يجلس متفرجاً من خارج ، يشهد أفراد شعبه وهم يتحركون على المسرح ، بل هو واحد منهم ، وعلى مسرح واحد معهم ؛ إن أحداً منا لا يتفرج على أحد ، بل إن جميعنا بحارة على مركب واحد ، تتنوع بيننا الواجبات ، لكن المرفأ المقصود واحد ؛ ولهذا فانى أحس من عبارة هذا المبدأ ظلا من الريبة يلقيها بعضنا على بعضنا بغير جدوى :

> فى المبدأ السادس تكرار لما ورد فى المبدأ الثانى ، لكنه تكرار يزيد الخطأ وضوحاً ؛ فهو مبدأ يقرر الارتباط القوى بين الفنان وبيئته — وجمهور الناس جزء جوهرى من هذه البيئة — وإذن فلا بد أن يخاطب الأديب أو الفنان هؤلاء الناس . . . إلى هنا لا خلاف

لكن عبارة المبدأ السادس تستطرد لتضع أمامنا مقدمة ونتيجة تنتج عنها فى ظن أصحاب المبدأ ، ولكنها لا تنتج عنها أبداً فى ظننا ؛ وفضلا عن عن عدم لزومها عن مقدمتها ، فهى كذلك نتيجة تحمل رأياً لا نراه صائباً؛ أما المقدمة فهى ما أسلفناه من ضرورة أن يكون العمل الفنى عملا اجتماعياً بالإضافة إلى كونه فى الوقت نفسه تعبيراً عن صاحبه ؛ وأما النتيجة فهى قولهم : « ولهذا فان الأعمال الفنية التى تخاطب أعداداً كبرى من الناس، وتحظى برضاهم أو اهتمامهم هى بالضرورة أفضل من أعمال أخرى أقل منها جمهوراً » — وهذا حكم يتضمن أن العمل الفنى الواحد يخاطب « الجمهور » كله على اختلاف درجاته الثقافية ، فكأنما توفيق الحكيم — مثلا — يخاطب بمسرحية « أهل الكهف » فلاح الحقل وعامل المصنع كما يخاطب بها جمهور الثقافة الرفيعة ؛ فاذا وجدنا مسرحية أخرى له أو لكاتب آخر ، قد لقيت إقبالا أكثر ، من الجمهور بكل درجاته الثقافية ، تحتم أن تكون مسرحية أفضل ! نعم إن المبدأ السادس يشترط فى العمل الفنى ذى الجمهور الكبير جودة فنية ، لكننا برغم هذا الشرط المفيد ، نقول إنه إذا كان ثمة عملان فنيان ، كلاهما جيد من

الوجهة الفنية ، وأحدهما يخاطب فئة عالية الثقافة ، والآخر يخاطب فئة أقل ثقافة وأوسع رقعة ، فكلاهما يكون عندنا على درجة واحـــدة من الفضل ، لأن كليهما حقق الغرض الذى من أجله أنشئ ؛ ولو لم يكن الأمر كذلك ، لانتفت الحكمة فى أن نخصص فى الإذاعة برنامجاً خاصاً ، وفى التلفزيون قناة خاصة ، وفى المسرح مسرحاً خاصاً ، وفى المجلات والمؤلفات مطبوعات خاصة ، نريد بها جميعاً فئة قد لا تكون كثيرة العدد ، لكنها بالغة التأثير.

لهذا أقترح فى المبدأ السادس أن نبقى على المقدمة ، وأن نحذف ما زعمناه نتيجة ضرورية لها ، وهو فى حقيقته ليس كذلك.

است أظن أن ثمة خلافاً فى الرأى حول المبدأ السابع الذى يوصى بصيانة التراث الفنى والأدبى الذى استطاع أصحابه أن يجاوزوا به حدود مصالحهم الشخصية أو الطبقية إلى الجانب الإنسانى المشترك بين البشر أجمعين.

وكذلك لاخلاف فى الرأى حول المبدأ الثامن الذى يدعو إلى ضرورة الإجادة الفنية ، فلا يكون الكم هو مدار انتاجنا ، بل لابد أن يجئ الكيف فى المرتبة الأولى ، حتى إذا ما اتسع نطـــاق الاقبال عليه بين الجمهور ، كان إقبالا على ثمرات ممتازة تسمو بالإنســـان روحاً وعقلا ؛ ولكننى ألاحظ هلهلة فى صياغة هذا المبدأ قد تضيع علينا دقة المعنى المقصود ، كما أننى أخشى أن يكون ثمة تناقضاً بين مضمون هـــذه المادة ومضمون المادة رقم ٢ ؛ لأن الضغط هنا واضح على أن العمل الجيد لايعود بالربح ، وأن هدفنا ليس هو الكسب المادى ، بل هو كسب العقول



والأرواح — وهو الاتجاه الصحيح ؛ على حين أن المادة رقم ٢ قد يفهم منها أن العمل الفنى يحكم على جودته بسعة الاقبال عليه من قبل الجمهور ، وإذن تكون كثرة الإقبال هى الأصل والحكم بالجودة فرع عنه ، أى أن الحكم بجودة الكيف نتيجة متفرعة عن زيادة الكم ، وليست تلك الجودة الكيفية حقيقة قائمة بذاتها ، يمكن الحكم عليها بمعايير النقد الفنى التى لا ترتكز على كثرة التوزيع أو قلته — فموضوع الكم والكيف فى حاجة إلى مزيد من الإيضاح والتحديد.

وأما المبدأ التاسع الذى يقرر أن الفن أصدق من الطبيعة ، فأرى أنه أقرب إلى الملاحظات العابرة التى تقال عندالموازنة بين خلق الطبيعة والخلق الفنى ، منه إلى « المبدأ » الذى يضعه المثقون فى دستور لهم ليلتزموه فى إنتاجهم الفنى والأدبى.

يضع المبدأ العاشر مواصفات للعمل الفنى إذا أريد له أن يكون عالميا غير منحصر فى حدود إقليمه المحلية ، ومن تلك المواصفات أن الذى يقرر عالمية العمل هو مضمونه « وليس اللغة أو

الوسيلة التى نفذ بها » ونحن لا نتردد فى قبول ذلك من حيث « اللغة » لكنا نتردد فى قبوله من حيث « وسيلة التنفيذ » ، إذ ماذا تكون « وسيلة التنفيذ » سوى « الشكل » الفنى الذى صب فيه المضمون ؟ .. لقد سبق أن قررنا فى المبدأ الرابع أن « على الاشتراكيين أن يؤكدوا فى وضوح ضرورة الالتحام العضوى بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى الواحد » . فكيف يجوز الآن أن نقول إن أحد هذين الجانبين فقط — وهو المضمون — هو الذى يؤدى إلى عالمية العمل ، كأنما نريد أن نقول إن الفصل ممكن بين الجانبين ، بعد أن قررنا التحامهما التحاماً عضوياً ؟ هل يمكن مثلا أن يحتفظ شيكسبير بكل مكانته فى الأدب المسرحى . إذا نحن نقلنا « معانيه » مجردة عن القالب المسرحى الذى انصبت فيه تلك المعانى ؟ هل يكون دانتى هو دانتى إذا غضضنا النظر عن هيكل بنائه الفنى ، واكتفينا بمضمون المعانى التى يريد نقلها ؟ — لا ، إن العمل الفنى وحدة عضوية كما قرر البيان فى

---

# إزرا باوند بلغ الثمانين

ظهر فى باريس فجأة وبغير ميعاد ، فالتف حوله ألفان من الصحفيين الذين صافحهم فرداً فرداً ولكنه لزم الصمت معهم كما لزمه مع الجميع ، فقد جاء إزرا باوند إلى باريس ليحتفل بعيد ميلاده الثمانين ، لا لأى سبب آخر غير عيد الميلاد .

إن أسطورة إزرا باوند كأسطورة جون بولان كلاهما ذائع الصيت وكلاهما أب روحى لكثير من الأدباء ولكنهما لا يتمتعان بمثل الجمهور الذى يتمتع به تلاميذهما . فلو لم يظهر باوند لتأخر كثيراً ظهور اليوت وييتس وجويس وغيرهم من الأدباء والشعراء بينما تأثر هو بڤييون ودانتى والشعراء الرومان ، وتأثر أكثر ما تأثر بالشعر الصينى والشعر اليابانى .

ولد باوند فى عام ١٨٨٥ بهيلى حيث أتم دراسته الجامعية ثم عمل مدرساً بالجامعة التى ما لبث أن طرد منها بسبب علاقته المريبة بإحدى الراقصات . فهاجر إلى انجلترا وعاش فيها ثلاثة عشر عاماً التقى خلالها باليوت وييتس وجويس . ورحل بعدها إلى فرنسا حيث التقى بكوكتو وأراجون والسيرياليين الذين لم يشاركهم وجهة نظرهم وإن كان قد بارك محاولاتهم فى التجديد . ثم أبحر إلى إيطاليا حيث استقر بها ، وفيها حوكم غيابياً أمام محاكم الولايات المتحدة ، بعد أن هاجمها فى إذاعات إيطاليا . لكن محاميه استطاع أن ينقذ حياته لأنه ، كما قال المحامى ، مصاب بالجنون . فاكتفت المحكمة بحرمانه من دخول أمريكا وحرمان مؤلفاته من أن يتداولها الأمريكان .

وهكذا فقد الشاعر شهرته لأنه

مواضع مختلفة ، وإذن فهو عالمى — أو محلى — من حيث هو كيان موحد ، والذى يجعل العمل الفنى عالمياً ، هو السبب نفسه الذى ذكر فى المبدأ السابع الخاص بضرورة احتفاظنا بالتراث ، حين قررنا أننا نصون تراث الماضين إذا وجدناه يتناول الانسان من حيث هو كذلك ، ولا يقصر نفسه على إقليمه المحدود ، فكذلك نحن اليوم ، إذا أردنا لسوانا أن يقدر إنتاجنا ، فعلينا ألا نقصره على إقليمنا المحدود ، بل لابد أن نعلو به إلى حيث يتناول الانسانية جمعاء متمثلة ، ومتجسدة فيما نبثه فى أعمالنا من مثل الحق والخير والجمال .

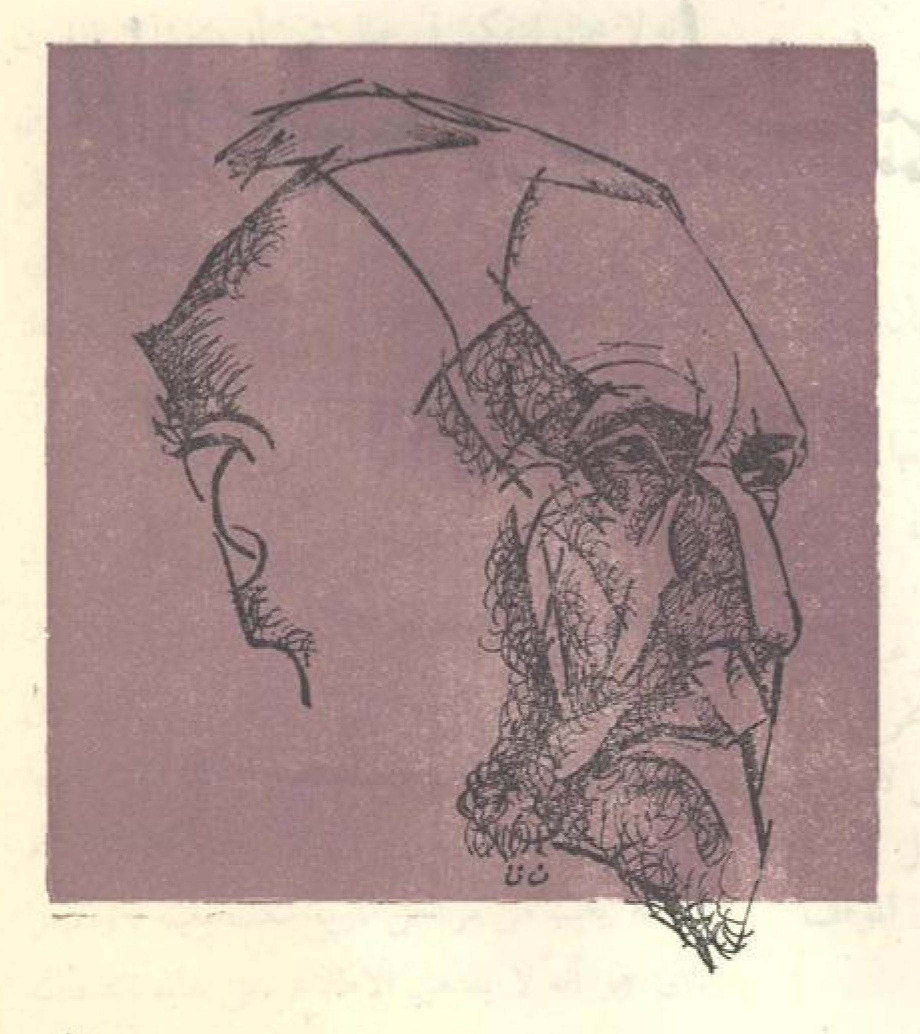
وأما المادة الحادية عشرة — وهى الأخيرة — فأظنها لا تضيف شيئاً إلى ما سبق ذكره فى مواد أخرى ، حين تقول إن للعمل الفنى جانبين ، أحدهما سياسى والآخر تقنى ، والمقصود بالسياسى خدمته لمصالح الشعب والمقصود بالجانب التقنى مراعاة الجودة الفنية .

زكى نجيب محمود

---

لم يترجم خارج بلاده . ولم يعرفه أحد ولم يكتب عنه أحد غير ميشيل بيتور الذى تناول حياته وأعماله فى مقال قصير غير واف . ولكن مجئ پاوند إلى باريس حرك الكثيرين من القائمين على الحياة الثقافية فى فرنسا ، فستصدر مجلة « هيرن » عدداً خاصاً عن إزرا پاوند ، وسيقدم دونيس روش ترجمة لأشهر أعماله وهو ديوان « كانتوس » مع دراسة وافية عن الشاعر الذى قال أخيراً : « إن الحياة تسخر من الحركة » .

قال هذه العبارة بعد أن قرر العودة إلى هيـل ( إيداهو ) موطنـه الأصلى بالولايات المتحدة الأمريكية ، وبعد أن غاب عنه ٥٧ عاماً ، إذ هجره فى سن الثالثة والعشرين ، ليبدأ فيه عامه الواحد والثمانين .





# الأدب بين المحلية والعالمية

● وليست المشكلة فى نظرى هى فتح الباب أو قفله بالنسبة لتدفق الثقافات العالمية إلى الثقافة المحلية ، وإنما المشكلة فى كيفية فتح هذا الباب ونوع هذا الفتح ولست أقول مداه .

● « إن أساس الأمة التحدث بلغة واحدة ، فإذا كان المتحدثون بلغة واحدة تفصلهم فواصل سياسية فهذه الفواصل مفتعلة ولا بد من أن تسقط » فخته .

● اللغة لا تنبت ولا تعيش فى فضاء ، إنها بنت البيئة وهى مقوم أساسى من مقومات الوجود الفردى والجماعى ، إننا مهما اتقنا من لغات أخرى ، فإن لغتنا الأصلية تظل هى التى ننتمى إليها وهى التى نستطيع أن نعبر بها خير تعبير .

## دكتورة سهير القلماوى

لقد أحسنت نشرة الاشتراكى صنعاً بأن فتحت الباب للتفكير فى وحدة فكرية للمثقفين العرب وضرورة بنائها على أسس واضحة ، بل إنها سبقت فوضعت شبه مشروع للمناقشة فى شتى المسائل الفرعية المتعلقة بهذا الموضوع الرئيسى . وكانت نقطة المحلية والعالمية من هذه المسائل الفرعية التى أشارت إليها . وان تكن هذه الإشارة لم تخرج عن العموميات فانه من حسن الحظ أنها لم تغفل لأنها فى المرحلة التى نجتازها اليوم تشكل لنـا بل لغيرنا أيضاً من الأمم مشاكل كثيرة لا بد من تبين الموقف السليم إزاءها .

وليست المشكلة فى نظرى هى فتح الباب أو قفله بالنسبة لتدفق الثقافات العالمية إلى الثقافة المحلية . وإنما المشكلة فى كيفية فتح هذا الباب ونوع هذا الفتح ولست أقول مداه . إن أحداً لا يمكن أن يزعم أن أمة من الأمم فى عصرنا يمكن أن تغلق الباب فى وجه أية ثقافة مهما حرصت على عملية الغلق هذه . إن قرب الأمم الذى أتاحته الامكانيات العلمية من تقصير للمسافات وتقليل من شأنها ومن سهولة فى نقل الصوت وامكانيات نقل الصورة إلى آماد ستزداد اتساعاً وخاصة إذا تقدمت وسائل نقل الصورة التلفزيونية إلى جانب سهولة نقل الفيلم السينمائى . هذه الحقائق لا يمكن تجاهلها لأنها تقضى فى الواقع على فكرة غلق الأبواب بين الثقافات :

إذن لا بد أن نسلم — بادئ ذى بدء كما يقولون — بأنه لا مجال للتفكير فى حظر شئ أو منع شئ بالقانون أو ما يشبهه . ولا بد من الاعتماد على شئ أقوى من القانون إذا أردنا أن نمنع تسلل ثقافات أو على الأصح تسلل بعض النواحى فى بعض الثقافات حتى لا تؤثر آثاراً سيئة فى ثقافتنا . إن إدارة مؤشر بسيط من جهاز « ترانزستور » كفيلة باسماع أى مواطن برنامجاً ثقافياً من أية إذاعة ما دامت لغته مفهومة .

وأحب أن أقف عند أمرين هامين أيضاً لا بد من التسليم بهما : الأول أنه ما من ثقافة حقة يمكن أن تسمى بهذا الاسم إلا وخيرها أكثر من شرها ، بل أقول إلا وهى فى جملتها خير محض وإن شابتها بعض الشوائب . كل ما فى الأمر أنها قد لا تلائم مرحلة بعينها من مراحل تاريخ شعب بعينه . والأمر الثانى هو أنه لا بد من الاطلاع على هذه الثقافات

بواسطة فنيين أو متخصصين وأنه من الحتمى ، بل من الضرورى أن تكون لقاءات المثقفين الرسميين وغير الرسميين عديدة ومثمرة ، بحيث تناقش هذه التيارات المختلفة فى الثقافات المختلفة مناقشات حرة واسعة صريحة، ليتضح ما يمكن أن يكون فيها من خير لعامة المثقفين فيعرض عليهم، وما يمكن أن يكون فيها من شر ، مما هو ليس بثقافة على الأصح، فلا يعرض عليهم أو يحال دون احتمال أثره غير المرغوب فيه .

## أهمية الترجمة

وهنا تبرز أهمية الترجمة فى العالم العربى وما يجب لها من عملية تخطيط : ودراسة بروزاً ملحاً يحتاج إلى تضافر الجهود وتنسيقها ودراسة أعمالها ومتابعتها على نطاق عربى عام . ومع الاعتراف بأن الترجمة ليست هى وحدها وسيلة الاتصال بالثقافات الأخرى فاننا نجد أن لهـا مقاماً خاصاً لأن التأثير بواسطة الكلمة فى عالم الفكر هو محور التأثير الثقافى مهما اختلفت درجاته وصفاته. قد نتأثر بثقافة الغير عن طريق صورة أو لوحة أو سينما ونتأثر أكثر وأكثر عن طريق الصوت أو الحركة الراقصة ، ولكن نوع التأثير يختلف ومقدار الخير الغالب فى تلك الفنون وعدم تعرضها إلى الفكرة أو العقيدة هو الذى يطمئننا على أن سهولة نقلها والتأثر بها لا يؤديان إلى شر نخشاه . أن أقصى ما تستطيعه هذه الفنون فى حدود نقل الأفكار هو أنها قد تمهد الجو لنماء بعض أنماط من السلوك مثلما تؤثر الموسيقى الصاخبة المحمومة فى تثبيت جو القلق والاضطراب فى نفوس الشباب أو جو السرعة والحركة والنشاط فى أحوال أخرى .

ونقف هنا وقفة أمام فن خطير للغاية هو فن السينما الذى ينقل الإنسان إلى طرق التعبير الأولية التى لا تقف دونها عوائق جنس أو وطن، فان نقل الأفكار عن طريقه سهل وهو قوى الأثر فى نفوس الذين لا يجدون وقتاً كافياً للقراءة وهـــؤلاء يزدادون فى عصر التصنيع والآلة أو الذين لا يقرءون أصلا وهم كثرة فى الدول النامية فيشكل هذا الأثر مشكلة عظمى بالنسبة إلى أثره فيهم .

أردت بهذه المقدمة أن أجلو بعض النقاط بحيث لا نقرر فيها بعد حقيقة فاذا بنا أمام التطبيق نراها قد تخلخلت بسبب اغفالنا هذه البديهيات العامة . إن حقيقة موضوع المحلية والعالمية تحتاج ولا شك إلى بحوث مستفيضة ،لأنها فى الواقع تمس مسائل جوهرية تؤلف فيها الكتب المتجددة على مدى العصور . إن جوهر الموضوع يتصل بماهية الفن نفسه وبماهية عملية الخلق والابداع ،وبمحاولة رسم هدف قريب وهدف



بعيد للفن ،وكل هذا كما نعلم قد ألفت فيه الكتب وما تزال تؤلف ولا يمكن أن يغنى فى أمره شئ يكتب فى ابتسار وسط مقال . لذلك نعتمد على ما هو عام ومعروف فى هذه الأمور أثناء حديثنا هـــذا .

## ظاهرة التعصب

ونبدأ بظاهرة التعصب للقوميات والأوطان التى ظهرت آخر القرن الثانى عشر واستمرت إلى اليوم وكانت رد الفعل الطبيعى للامبراطوريات الكبيرة التى سادت فى العصور الوسطى ســـواء أكانت إمبراطوريات التفوق العسكرى الحربى أم إمبراطوريات الالتقاء على دين أو على عقيدة . إن ظاهرة التعلق بوطن محدود جغرافياً مرتكز على رابطة كثيراً ما تكون وحدة اللغة أو وحدة الجنس أو التاريخ المشترك،استتبعت بلا شك تعلقاً بكل مشخصات هذا الوطن وأبرزها بالطبع ثقافته . وهنا يتسع معنى الثقافة للفنون والآداب والعلوم ، بل للعادات وللتقاليد على المستويين الشعبي والخاص .

وتأتى كثير من القوميات فتضغط على مقوم اللغة باعتباره أكثر هذه المقومات صموداً أمام الفكر الحديث وأوضحها فى الوقت نفسه . هذه هى القومية الألمانية قبل انحرافها أيام هتلر نحو فكرة الجنس الممتاز قامت على عنصر اللغة وعلى تبغيض اللغة الفرنسية التى كانت لغة ثقافة أوروبا بحيث تكره ألمانيا فرنسا ولغتها فى آن . وفى الصحوة الألمانية ينادى الشاعر ارنست مورتز آرندت Arndt سنة ١٨٠٨ « فلنكره فرنسا ، واللغة الفرنسية بنفس القوة » كرد فعل لسريان تيار احترام الثقافة الفرنسية، رغم العداوة السياسية ، هذا الاحترام الذى ظل فى ألمانيا رغم هذه الدعوات المخلصة ، ومثّله كثيرون من أهمهم فردرك الأكبر فقد كان يؤثر عنه احتقاره للادب الألمانى وانتشرت الفرنسية فى زمانه حتى وصلت إلى ريف ألمانيا . ولا ننسى فى هذا الصدد أن نشير إلى دور خطب « فخته » Fichte فى ألمانيا فى إيقاظه الشعور القومى على أساس من وحدة اللغة وله قولة مشهورة « إن أساس الأمة التحدث بلغه واحدة فاذا كان المتحدثون بلغة واحدة تفصلهم فواصل سياسية،فهذه الفواصل مفتعلة ولا بد من أن تسقط » .

ويطول بنا الحديث عن التيارات التى عملت فى تطور الفكرة القومية ولكنا نقف بأبرزها مما له صلة واضحة بالثقافة . فهناك أولا تيار العالمية الذى سرعان ما هجم على هذه القوميات فى أطوار تكوينها الأولى . ذلك أن المثقفين فى فجر النهضة قد عادوا

فى ميدان الثقافة إلى التراث القديم الذى هو فى الواقع ليس تراث قوميتهم مباشرة . ولما بدأ التعصب للوطن أو للقومية إثر عوامل سياسية معروفة أخذت هذه الطبقة تحس أن الضغط على الثقافة المحلية سيؤدى إلى ضيق وجدب . ذلك أنها بمقارنة التراث القديم —وقد كان زاد المثقفين الأصلى— بما قد خرج حديثاً من تراث جديد يعلو درجة ما فوق المستوى الشعبى قد تجسمت لديها الفجوة بينهما . ومن هنا نجد دعاة النزعة الإنسانية يكثرون . يقول « پين » « Paine » « العالم هو وطنى » ويقول روسو « التربية معيارها الجنس البشرى كله لا سكان بلد بعينه » كما يقول صامويل سميث « إنه يطمع فى نظام يعلو فوق مشاعر الوطنية الملتهبة » .

لقد عبرت هذه الطبقة المثقفة عن نفسها
ولكنها لم تعبر عن التيار القومى العنيف فى بلادها
إنها إرادت أن توجهه قبل الآوان إلى آفاق انسانية.

وكان رد الفعل تعصب عنيف ضيق ضد كل ثقافة غير محلية ، نتيجة للتعصب الضيق الحربى الذى أكدت به هذه الأوطان وجودها السياسى . وأخذ التنافس الحربى البغيض يحرف معنى القومية فاذا هى تعصب ضيق مقيت يحقر ما سواه ويعادى من سواه . وأصبحت القومية لا تثبت وجودها فى سبيل الالتقاء والتعاون إنما تحاول إثبات الوجود بالعداء وبالتنافس وهنا تصبح القومية غاية والفرد وسيلة فى سبيل هذه الغاية . وقد شوه التاريخ وشوهت الجغرافيا فى سبيل خدمة هذا الأفق الضيق وانفجر جنون الاعتقاد بالامتياز بين الحربين العالميتين فاذا فاشية ونازية تزعمان التفوق المؤهل للسيطرة على من سواهم ، والثقافة التى تخلق فى هذه الأجواء تكون عادة ثقافة الانحراف والتعصب والادعاء .

## القومية وتحقيق الذات

إن التربية الحقة وسيلة من وسائل تحقيق الذات فالوجود الفردى مرتبط بالأمة أو المجتمع لا ليكبل نفسه أو يضحى بها وإنما ليجد فيما حوله وسيلة لتأكيد الذات وفرصة لانطلاق ملكاتها كلها بحيث تعطى كل ما يمكن أن تعطيه .

وهذا هو الاتجاه السليم الذى أخذت القوميات ، وخاصة القومية العربية ، تتجه إليه . . ولكن هذا



لا يمنع أنه بعد حروب طويلة أو جهاد مرير مع الاستعمار نرى كثيراً من الأمم التى خرجت من هذه المعركة وما زالت تحمل آثار فترة النضال . ومن أهم عوامل النضال إثبات الذات والتدليل على تفوقها ولهذا راحت كل هذه الأمم تبعث تراثها وتعتز بتاريخها ، بل إنها اضطرت إزاء حملات الاستعمار (التى شوهت النظرة إلى التراث وزيفت فى تدوين

التاريخ ) أو كتبته من وجهة نظرها إلى أن تعيد كتابة التاريخ وأن تبعث التراث بعثاً جديداً . وكثير من هذه الأمم بالغت فى هذا مبالغات تبررها ظروف الاستقلال أو التحرر الحديثين . ولكن منها ما فعل ذلك على مهل وفى اتجاه سليم .

إن الأديب عندما يبدع أثره الفنى يبدعه فى زمان ومكان ، ولهذين العاملين أثرهما فى عملية الإبداع.

كذلك هو يبدعه على نحو يعرف أنه هو النحو الذى تبتدع فيه مثل هذه الآثار ، وهذا النحو يكون محلياً أولا وعالمياً ثانياً . هو محلى عند من اقتصر على الثقافة المحلية ، وهو محلى وعالمى عند المطلعين على ثقافات أخرى :

والأديب كالفرد بالنسبة للأمة لا بد من أن يأخذ من الأمة كل العناصر التى تقوى فرديته ، ولا بد أن يعطى الأمة من فرديته كل ما يمكن أن يقويها . عملية الأخذ والعطاء تلك ضرورية ليعيش الفرد فى المجتمع ويعيش المجتمع فى الفرد . إن الفردية أو الذات ثاوية فى نفس الفرد تحتاج إلى تربية لتظهرها وتفتحها وتطلقها لتؤدى مع الأمة ثم مع الإنسانية دورها كاملا .

والمجتمع يجمع فى طياته التراث الحى والموروث فى آن فيدخل كل هذا فى نسيج التعامل بين الفرد والمجتمع فى سبيل أن يحقق كل منهما وجوده عن طريق الآخر . إنه لا تنافر ولا تناحر بين هدف الوجود الفردى وهدف الوجود الجماعى وان كانت عملية الانسجام تجتاز كثيراً من الاحتكاكات لأن الأمر ليس بهذه السهولة . ذلك أن إيجاد التوازن بين الفرد والمجتمع أو بين الأمة والأمم تحتاج إلى إعمال فكر كثير وهى أمور بحثها الفلاسفة بتوسع فالمعروف عن « هيجل » مثلا أنه جهد فى إقامة التوازن بين تربية الإنسان إنساناً عالمياً وبين تربيته مواطناً فى أمة بعينها .

والتراث الحى والقديم يكونان فى الأمم عادة وحدة متجددة دائمة ولكن فى تاريخ أمتنا العربية قد حدث بينهما انفصام طويل أدى إلى وضع خاص غير سليم .

فقد تعطل الأدب أو الفن الرسمى عن التعبير عن الأمة كلها فأنشأ الشعب لنفسه أدباً خاصاً به وإن دار حول الأبطال والملوك والمخلوقات الخارقة لا حول الفرد العادى ؛ لقد كانت هناك أسباب لذلك . أسباب موضوعية هى أن هذه المخلوقات رغم صورتها الخارجية كانت فى الواقع تعبر عن التطلع المتحرق نحو الأفضل ، وأسباب فنية هى أن تناول الفرد غير العادى بطلا يوسع وعاء شخصيته بحيث تتسع لكل التفاصيل . فحياة الفرد العادى رتيبة ضيقة الآفاق ، ولذلك هى تحتاج إلى قدرة فنية حقة لسبر أغوار العادى لاستخراج ما هو غير عادى . على كل حال لقد كان الأدب الشعبى العربى أكثر سلامة وصحة من حيث أنه كان ينطلق بالفرد إلى الأجواء العالمية فيأخذ المحلى كنقطة ارتكاز لينطلق نحو العالمية ولهذا تلقى العالم هذا الأدب باقبال أكثر لأنه وجد فيه الحيوية والأصالة المفتقدتين فى الأدب الرسمى . وظل الأديب المحلى الرسمى يستوحى التراث الرسمى زماناً طويلا ، فكان ذلك سبب جدب كبير حتى أخذ الشعور القومى يحيى التراث المصرى إبان الفوران الوطنى ، والتراث العربى إبان الفوران القومى . وهنا برزت فى العالم العربى ضخامة عملية إحياء التراث وخطورتها ، بل أهمية درسه وتهيئته ليؤدى دوره من خلال هذا الإحياء :



أن هذا التراث يمثل أوج تقدم الأداة الكبرى للتعبير وهى اللغة ،واللغة لا تنبت ولا تعيش فى فضاء إنها بنت البيئة وهى مقوم أساسى من مقومات الوجود الفردى والجماعى إننا مهما اتقنا من لغات أخرى فإن لغتنا الأصلية تظل هى التى ننتمى إليها وهى التى نستطيع أن نعبر بها خير تعبير .

إن اللغة تسمى الأشياء وهى من مفردات البيئة حولنا وتسمى المعانى العقلية والعاطفية. وهذه بدورها ملونة بالبيئة وبما فيها من ماديات ،لهذا فان اللغة تحمل طابع المحلية بشكل واضح. وكان لهذه الحقيقة الأثر الأكبر فى الأمة العربية . وتدخل عامل يفرد الأمة العربية فى هذا الشأن هو عامل وجود نص معجز حى أبدا بلغة الفن الرسمية يتداول على ألسنة الناس وينصتون إليه كل يوم وهو نص القرآن الكريم . فلا بد لنا عند تحليل العناصر التى تكون لغة الأديب المحلية وما فيها من تراث الأدب الرسمى أو الأدب الشعبى من أن ندخل هذا العامل الضخم فى أول الحساب ، وبشكل متميز خاص .

إن اللغة بمحليتها هى التى تجعل نقل الآثار إلى الميدان العالمى عسيراً . وليس صحيحاً أن المضمون العالمى يفرض نفسه، والترجمة هى التى تسعى إليه كما يقول مشروع الميثاق المنشور فى « الاشتراكى » لأن العالمية لا تسعى إلا بعد أن تعرف ماذا تسعى إليه، ولكى تعرف لا بد من أن يكون ذلك عن طريق الترجمة . كل ما فى الأمر أن مؤثرات كالسينما تتدخل ، فتزيد من عالمية الأثر الممتاز . ولكنه فى أولى مراحل الانطلاق من المحلية إلى العالمية لا بد أن يكون عن طريق الترجمة . أو عن طريق الأجنبى الذى يعرف العربية مثلا وهذا فى الواقع نوع من الترجمة وإن لم يخرج على ورق :

لهذا يقرر الكثيرون وهم –على حق– أن اللغة لا يمكن إلا أن تكون محلية واللغة تستتبع ولا شك أساليب التعبير كلها من تشبيهات ومحسنات وصور مألوفة منتزعة كلها من البيئة التى عاشت فيها اللغة أو نقلتها اللغة إلى نفسها .

أما المضمون فان الأديب الحق لا يمكن أن ينقل المحلى أو الواقع كما هو . إنه ينقل الإنسانى فى هذا المحلى . إنه ليس مصوراً فوتوغرافياً وإنما هو فنان ، إنسان ينظر إلى الواقع فيحيله إلى فن . وفرق بين الواقع الحقيقى والواقع الفنى :

يقول « أرسطو » فى كتابه « الشعر » إن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ لأن الشعر يعبر عن الإنسانى العام فى الفردى الخاص الذى يرصده التاريخ . إن موضوع المأساة عنده « الحادث الذى يحتمل أن يقع لا ما قد وقع بالفعل » . إنه « غير الممكن المحتمل

وقوعه لا الممكن الذى ليس من المحتمل أن يقع »
كما يقول .

## معنى المضمون العالمى

وإذن فالمضمون عالمى وإن عالج مشكلة محلية لأن المشكلة المحلية التى لا تتصل من بعيد أو قريب بمشكلة إنسانية عامة لا تليق بأن تكون مشكلة مجتمع مهما يكن أمر هذا المجتمع .

وبالتعبير المحلى عن المضمون العالمى أو الإنسانى العام قامت محاولات كثيرة فى أدبنا الحديث . قامت مثلا محاولة المهاجرين أو المهجريين من عرب الشام ولبنان فى شمال أمريكا محاولة جبران ونعيمه وأبى ماضى . فماذا فعلوا لقد عبروا عن غربتهم وضياع نفوسهم الرومانسى بضباب أمريكا الذى هو إذا حلل ضباب جبال لبنان ورسموا تلاقيهم مع الطبيعة لا طبيعة ناطحات السحاب حيث كانوا ، وإنما طبيعة الشام ولبنان بعصافيرها وربيعها وشتائها الريفى الجميل . وهكذا خرجت احساساتهم الرومانسية العامة معبرة عن المزيج الطبيعى بين المحلية والعالمية ، عالمية المضمون ومحلية التعبير .

وأخيراً نعلن كل هذا بالمجتمع الاشتراكى الذى نعيش فيه فنقرر أن الجمهورية العربية المتحدة على الأقل استطاعت أن تمزج عن طريق مواقفها فى حركة عدم الانحياز بين القومية العربية والعالمية غير المتحاوزة مزجاً صحيحاً سليماً . وبهذا أصبحت فى موقفها التاريخى سليمة المزج بين العالمية والمحلية .

ولما كانت الاشتراكية مبدأ يرتبط بالعالمية أكثر من ارتباطه بالقومية المحلية أو الحدود الجغرافية للوطن السياسى ، فانها بالتالى تقوى فى الفن تيار العالمية . ومرحلة التاريخ تختلف تقدماً وتأخراً بين أجزاء الوطن العربى ، ولكن الاتجاه كله نحو إثبات القومية أولا ثم الاتجاه نحو العالمية ثانياً . لا بد من الارتكاز على « رافعة » المحلية كما سماها « مازينى » قبل الانطلاق السليم نحو العالمية . وهذا كما أسلفت ما يجعل التلاقى دقيقاً متطور الدقة مما يفرض لقاءات مستمرة بين المثقفين . لقاءات قد نبدؤها بالبديهيات كأن نفصل فى موضوع الغزو الفكرى كما يسمى ونفرق فى وضوح بين الفن والدعاية التى قد تستخدم الفن ونفصل فى الالتزام وحقيقته وغير ذلك من مسائل يتناولها مشروع نشرة الاشتراكي ويتناولها غيرى بالبحث على صفحات المجلة ولكن العلاقة بين العالمية والمحلية تحتاج أكثر من غيرها إلى الدرس نظراً إلى أن الاتجاه عنيف نحو التقارب والتلاقى على أساس من احترام استقلال الوحدات المتلاقية تماماً كما تفعل الطبيعة من حولنا فلا تطمس شيئاً وإنما تنسق بين الجميع فيخرج قانونها منسجماً .

إن العالمية ليس معناها فناء المحلى فيها ، وإنما معناها تطور المحلى بحيث يتيح فرص التلاقى والانسجام دون أن يفقد بأية حال شخصيته المميزة .

ذلك أن العالمية تحتاج إلى كل وحدة محلية متميزة كما تحتاج السيمفونية إلى كل لحن لتتكون منها تكويناً منسجماً عاماً .

سهير القلماوى

• إن الثقافة بهذا المفهوم – أن يتمثل الكائن الانسانى تجربة الانسانية قبله ، وأن يعيش حياته وأن يساير تقدم الحضارة فلا يتخلف عن عصره . الثقافة بهـذا المفهوم معرفة وخبرة ، واستكمال لمقومات الانسانيـة ، وقدرة على احتمال مسئولية التطور .

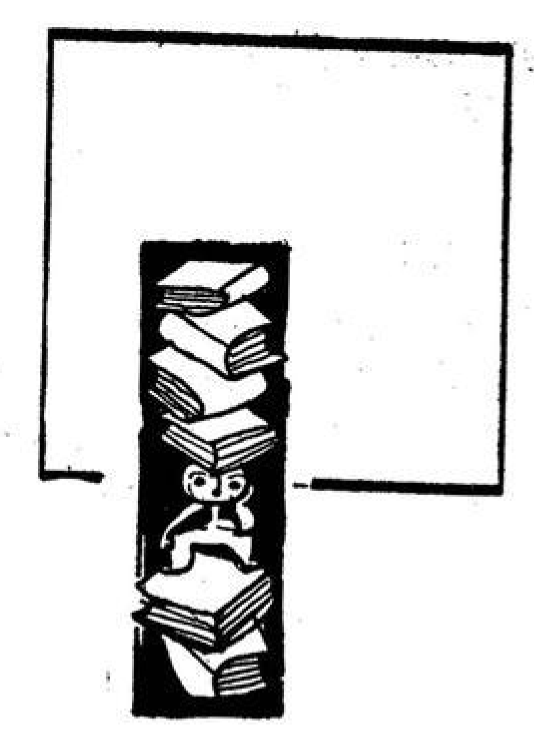
• ليس التراث الثقافى لشعبنا أو لأى شعب آخر مجرد النصوص والحركات والاشارات والمواد المشكلة . ولكنه ما وراء هذا كله من خصائص بيئة، ومقومات مجتمع ، ومواقف بشر ،

• إن على المتعلمين أن يفيضوا من علمهم بالتراث الذى يسهمون فى إثرائه لكى يعينوا سائر المواطنين على أن يعيشوا عصرهم . وأن يعرفوا مكانهم من التاريخ ومن الحضارة .

# تراثنا الثقافى

## حـدوده ووظـائفه

دكـتور عبـد الحـميد يونس



تتسم كل نهضة فكرية بنزعة قوية إلى إحياء التراث القديم . وتتأثر هذه النزعة بنبض الوجدان الجمعى ، وطنياً كان أو قومياً ، والمؤرخون يذكرون أن عصر النهضة الأوربية ، إتجه أول ما اتجه ، إلى بعث ما تصورت القوميات الغربية . أنه الأصل المكين لحضارتها فأحيت التراث اليونانى والرومانى وكان الخروج من الغيبية المسرفة التى رانت على القرون الوسطى يتطلب قدراً من تعقيل الحياة فأفادت النهضة الأوربية تبعاً لذلك من البصيرة النفاذة التى امتاز بها الفكر اليونانى ، وكان الاتجاه الكلاسى الذى أثمرته النهضة يقوم على إحياء القديم والاعتصام بالعقل ، وتغليب الشكل ، وتمجيد القدماء .

وعندما أفاق الشرق العربى وبدأ يأخذ بأسباب النهضة الفكرية اتجه أيضاً إلى احياء التراث القديم ، ومرت مرحلة الاحياء بخطوتين بدأت أولاهما بالتعرف على التراث وتمجيده لقدمه فحسب ، أما الخطوة الثانية فحاولت أن تصنفه وتقومه مفيدة من صنيع القدماء أنفسهم فى إحصاء العلوم ووصفها ، والتعريف بأعلامها ، ثم اتجهت بعد ذلك إلى الأخذ بمناهج الغربيين فى تاريخ الفكر والأدب ونقدهما .

ولكن نهضتنا الفكرية تأثرت فكرتين تصور الناهضون أنهما تتناقضان ، وهما فكرة الوحدة الإسلامية ، وفكرة الوطنية الإقليمية الخاصة : وكانت الآثار القديمة قد بدأت تشغل العلماء بدلالاتها بفضل الكشف عن اللغات المصرية الدارسة . . وليس من شك فى أن الاستعمار الأوربى قد نفخ عن عمد فى مراجل العصبيات والشعوبيات ، وفكر ودبر للقضاء على كل وظيفة حيوية لميراث الماضى تؤكد استمرار الحياة والحضارة على هذه الأرض موصولة العمر ، موصولة التجربة ، مؤثرة بالثقافة المتراكمة فى فكر المواطنين وسلوكهم وسائر علاقاتهم . ولذلك انبت ما بينهم وبين التراث من تفاعل وأصبح العلم منفصلا عن البيئة والمجتمع بجسمه الزى الأوربى ، والمنظمات الأوربية ، ويخلق تبعاً لذلك قيماً أجنبية ، ومزايا شكلية لمن قدر لهم أن يتحلوا بشاراته .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تساير الحركة الوطنية ، تلك المحاولات الجادة تصحيحاً للتراث ، وإدراكاً لمفهومه ، وجمعا لعناصره ، فكانت الدعوة إلى وضع معجم لغوى تساير الدعوة إلى انشاء الجامعة والدعوة إلى إصدار موسوعة عربية كبرى .

ومع ذلك ، تذبذب مفهوم التراث بين طائفة تعتصم بالقديم ولا تكتفى ببعثه وإنما تدعو وتعمل على اجترار ، وطائفة أخرى تنسلخ عنه إنسلاخاً تاماً وترى الاعتماد عليه جموداً أو رجعة إلى الماضى وأحرى بالتراث فى نظر هذه الطائفة أن يقبع فى دور العاديات وخزائن المخطوطات ، وعلى الرغم من ذلك ، فان هؤلاء المنسلخين لم يستطيعوا التخلص من القديم بيد أنهم ساروا فى طريق النهضة الأوربية

وطالبوا بتمجيد ميراث اليونان والرومان ، إلى جانب تعقيل الحياة .

## ما هو التراث ؟

وقد يبدو مفهوم التراث واضحاً عند المتعلمين ولكن الواقع – للأسف – أنه لا يزال يتذبذب بين إطار شرقى ، وآخر غربى .. بين نبض وجدان قومى ، ونبض وجدان وطنى ؛ ولقد توهمنا أن التراث إنما يستوعب الآثار المادية الشاخصة والكتابات ، مخطوطة كانت أو مطبوعة ، والحقيقة أن التراث . . تراث أى أمة أو شعب . . يستوعب عناصر أخرى تجعل دائرته أوسع وأرحب وتاريخه أقدم وأعرق ، وتجعل وظيفته تتجاوز العلم والفن إلى صياغة الإطار الاجتماعى والشخصية الفردية .

إن التراث عبارة عن حصيلة ظاهرة وكامنة لجميع المعارف والخبرات التى يستمدها الكائن الإنسانى من الأطر الاجتماعية التى تتداخل وتتشكل باستمرار .

ولما كان هذا الكائن الإنسانى يمتاز عن غيره من الكائنات العليا القريبة منه بالتذكر ، والتلقين والتجربة فقد أصبح قادراً على تجميع معارفه وخبراته واستعادتها بارادته . . وقدر لهذا الكائن الإنسانى أن يتجاوز حدود جوارحه ، وطاقة إرادته ، وأن يسجل ما يحصله من المعارف والخبرات وما ينزع إليه من تعبير تحقيقاً لوجوده ، وأن تتداول أفراده عبر الأجيال والبيئات ، هذا العدد العديد من عناصر المعرفة والخبرة . . ومن هنا تطورت قبضة اليد عند الإنسان القديم إلى صاروخ ينفذ من جاذبية الأرض . . ومن هنا استطاع الإنسان المعاصر أن يكتشف طاقات تعز على عمر المكتشف نفسه وأن يبتكر من الآلات والأجهزة ما يلخص جميع تجارب الإنسانية منذ اكتشفت النار وأدارت العجلة ، ومنذ خرجت من الكهوف وقنن الأشجار لتخط مراحل الحضارة .

التراث إذن أغنى مما يصور الكثيرون ، وهو يستوعب كل ثمرات التلقين والتجربة والرواية الشفوية ، والعقائد الثانوية ، والشعائر الإجتماعية .

ولقد أصبح الآن بديهياً ألا نفصل – مثلا – بين ما يصدر عن العقل ، وما يصدر عن اليد . . وكانت الفكرة القديمة التى جعلت الأجيال السابقة تخطئ فى مفهوم التراث هى أن هناك امتيازاً للعقل على اليد ، وكأنما تنفصل قدرات الإنسان وجوارحه بعضها عن بعض ، وأثرت هذه الفكرة القديمة حتى على تصنيف المعرفة ، وأغلب الظن أنها سادت بين المتعلمين دهراً طويلا ، وأغلب الظن أيضاً أنها كانت ثمرة المجتمعات القديمة التى انقسمت إلى أحرار يختارون جهوداً دون جهود وينتخبون للقيام بها الوقت الذى يشاءون ، وإلى عبيد كتب عليهم أن يصدعوا لما يؤمرون به ، وأن يصبح العمل عندهم جهداً رتيباً فى أوقات بأعيانها ، وعلى صور جامدة ، أما الآن فقد اتضحت وحدة المعرفة على الرغم من تعقدها وتراكمها ، ووجوب التخصص فى بعض جزئياتها وعناصرها واتضحت وحدة الخبرة الإنسانية التى تجمع بين النظر والتطبيق ، بين العقل وبين اليد . . الفكر النظرى على ما يبدو من شموله وتجريده خلاصة تجربة وتطبيق ، والعمل اليدوى ، بل وكل جهد تطبيقى ، يشكله نظر كلى مسبق عليه ، ولذلك ينتظم التراث ، إذا فهم على وجهه ، ثمرة النظر والتطبيق وآثار العقل والوجدان والإرادة جميعاً .

وإذا كان جمع التراث وتسجيله ووصفه وتصنيفه وتقويمه ، يرتكز على الارادة الواعية للكائن الانسانى فى ظاهر الأمر ، فإن التدقيق فى سلوك الأفراد وعلاقاتهم ، يثبت أن « الماضى » يعمل عمله عن غير طريق الإرادة ، وذلك بالكمون فى اللاوعى أو اللاشعور .

ومعنى هذه الحقيقة ، أن للتراث قوة أعظم وأخطر مما يبدو للوهلة الأولى ، وأنه يشمل رواسب فى

النفس تصوغ الشخصية ، وتتحكم فى السلوك ، وتفرض العلاقات ، وهى أقوى من فعل التراث عن طريق التعليم أو التلقين ، أو مجرد المكابدة للتجربة والخطأ . وربما كانت هذه الحقيقة ، هى السبب الذى جعل العلماء المتخصصين فى الإنسانيات على اختلاف فروعها ، يرصدون النزعات والحوافز ، وان اختلفوا فيما بينهم فى ردها إلى عامل الوراثة الخفية أو إلى تأثير الوسط المادى والاجتماعى .

## وما هى الثقـــافة ؟

وما دمنا قد آثرنا هذه المواجهة الواقعية للتراث ، مع الاجمال والتعميم ، فاننا ملزمون بأن نتخذ المنهج نفسه فى مواجهة الثقافة ، وقد جرت العادة أن نتصور مضمون التراث على أساس الوسيلة التى اصطنعت فى حفظه وتداوله ، لا على أساس طبيعته ووظيفته وعناصره ... إن المتعلمين يكادون يجمعون فى لغتهم اليومية ، وفى تعبيرهم الأدبى ، على أن الثقافة هى تلك المعارف والخبرات التى يحصلها الإنسان عن طريق البصر بالقراءة والكتابة فحسب ، وأن القارئين الكاتبين ، إنما يتفاضلون فيما بينهم على أساس الكم والكيف فى مجال الثقافة . والكم والكيف يحكم عليهما بوساطة مراحل التعليم النظامى ، وضروب التخصص فيه ، وهذا المفهوم قد أخطأ مضمون التراث من غير شك ، إذ قصره على المدون وحده ، وليس هذا صحيحاً ، فقد سبق أن ذكرنا ، أن المعارف والخبرات ، إنما يحصلها الكائن الإنسانى ، بوسائل شتى ، وأساليب متعددة ، قد يكون التدوين أقل هذه الوسائل والأساليب من حيث الكم والكيف معاً فى مجال الثقافة . وقد سبق أن ذكرنا أيضاً ، أن المجتمعات لم تكن تتيح امتياز التعليم إلا لقلة احتكرت الجاه والثروة ، أو لطبقة تريد أن تحقق امتيازها بالعلم ، وإن الجيل الذى أنتسب إليه ، يذكر ويسجل تفاضلا نشأ بين ضروب التخصص كان التعليم النظرى فى مرحلة ، أفضل من التعليم التطبيقى ، كانت الآداب والقوانين شارة الامتياز فى المجتمع ، ثم مالت عصا الميزان ، فرأينا الاقبال على دراسة العلوم من حيث هى ، وما لبث الأمر أن تحول أيضاً إلى دراسة التكنولوجيا ، وانتهى المطاف بما ينبغى من تصحيح المفهوم الذى يجعل المعرفة وحدة ، ولا يتصور القيمة الإنسانية العليا التى تستوعب الحق والخير والجمال ، تتعدد تبعاً للتعدد الظاهرى للأهداف ، ومناهج تحقيقها .

الثقافة إذن لها مفهومان : أحدهما متسع يكافئ مضمون التراث ، وهو المعارف والخبرات والمهرات التى تتراكم لدى الفرد ، ولدى الشعب ولدى الانسانية. وإذا كان علماء الأجنة يسجلون تلخيص الجنين لمراحل الحياة قبل انبثاق الإنسان ، فان المشتغلين بالثقافة يؤثرون هذه الدلالة المتسعة لمصطلح يكثر ترديده فى مجال العلم ، وفى الحياة اليومية معاً . أما المفهوم الثانى ، فأضيق من الأول . وقد يبدو مناقضاً له ، ولكنه فى واقع أمره يخصصه ، لأنه يجعل الثقافة مرادفة لحصيلة المعرفة والخبرة ، لدى الشعب أو الفرد . ويكون حصولها عن طريق التعليم النظامى المعتمد أساساً على البصر بالقراءة والكتابة . ولذلك ارتبط هذا المفهوم الضيق بتصور المفاضلة بين وحدات المجتمع أو أفراده على أساس تحصيلها عند فريق ، والافتقار إليها عند فريق آخر .

ومهماً يكن من أمر هذين المفهومين للثقافة ، فاننا نؤثر الأول على الثانى ولا نستطيع أن نتصور الفلاح الأمى عاطلا تماما عن الثقافة ، إننا نشاهده فى الدار وفى الحقل وفى سائر العلاقات وضروب السلوك ، وفى مواجهة مختلف المواقف يصدر عن معرفة وخبرة ، أو بعبارة أخرى ، يصدر عن ثقافة . وليس من حق أحد أن يزدرى حصيلته الثقافية لأنه أمى لا يقرأ ولا يكتب فحسب ،

ذلك ، لأن عناصر ثقافته فيها من الرواسب الكامنة فى اللاشعور ، وفيها الذى حصله عن طريق الملاحظة والتجربة والتلقين . وقد تلقاها من بيئته المادية والاجتماعية ، وشكلها وعدل فى وظائفها ، وأسقط منها وأضاف إليها ، وهو يمنحها لمن حوله ، عن وعى وعن غير وعى ، وهكذا تواصلت أجيال الكادحين على هذه الأرض السوداء ، منذ تحول المجتمع من مرحلة الظعن والرعى ، إلى مرحلة الاستقرار الزراعى ، وثقفت هذه الأجيال ظواهر الطبيعة ، أقوى وأعمق مما قد يحصله الذين يتلقونها بطريق غير مباشر من دفتى كتاب . . .

إن معرفة الفلاحين بالمواسم والأوقات وطرائق الرى وتمهيد الأرض والغرس والحصاد وصيانة الحياة من الآفات والأمراض ، ليدل بجلاء على أن هذه الثقافة قد تراكمت حتى يستطيع الفرد الواحد أن يلخص بسلوكه ثقافة الأجيال التى سبقته .

ولقد فطن بعض الذين يميزون أنفسهم بالثقافة ، إلى وجوب التفريق بين العلم المحصل فى المدرسة والمعهد والكلية ، وبين الثقافة العامة التى تجعل التخصص المهنى ، يرتكز على نظرة تتسم بالشمول للطبيعة والحياة والإنسان . والواقع أن مضمون التراث ، وهو الثقافة ، إنما يتسم بالمرونة والقدرة على التطور ، والتلقائية فى الحركة والانتقال ، إلى جانب التدوين والترسيب بالكتابة ، ولذلك كانت هذه الثقافة الحية الفعالة ، المرنة والثابتة ، هى التى تحقق وجود الكائن الإنسانى ، كشخصية لها كيانها من ناحية ، ولها قدرة الضمير الذى يجعل هذه الشخصية مرتبطة وملتزمة بالولاء لإطارها الاجتماعى قومياً كان أو وطنياً . وهذه الثقافة هى التى تجعل الكائن الإنسانى، يستطيع فوق هذا كله ، أن يتمثل تجربة الإنسانية قبله ، وأن يعيش حياته وأن يساير تقويم الحضارة ، فلا يتخلف عن عصره . . . إن الثقافة بهذا المفهوم معرفة وخبرة ، واستكمال لمقومات الإنسانية ، وقدرة على احتمال مسئولية التطور :

## المأثورات الشعبية

ولقد حاول الكاتب الإنجليزى ه . ج . ويلز ، أن يستخلص الحافز الرئيسى على حركة التاريخ تقدماً وصعوداً ، ورأى ، وهو الذى جمع بين ملاحظة العالم ، ورؤيا الأديب ، أن القراءة والكتابة هى التى دفعت التاريخ الإنسانى فى مساره الحضارى وقسم هذا التاريخ إلى أقسام ترتبط كلها بهذه الوسيلة الخاصة بتسجيل المعرفة والخبرة :

١ – ما قبل التاريخ ، لأنه لم يعرف القراءة والكتـــابة .

٢ – تحويل الملفوظ إلى مرئى بالتدوين :

٣ – الطباعة التى جعلت هذا التدوين أشيع وأكثر انتشاراً .

٤ – وسائل الاتصال الآلى التى أعانت على تبادل المدونات المطبوعة على أساس ديمقراطى :

٥ – العودة إلى اللغة الصوتيةعن طريق الراديو:

ويبدو أن هذا الكاتب إنما أراد مزية الإنسان ، وهى اللغة ، ولم يكن التدوين أو الطباعة ، غير وسيلتين من وسائل التسجيل .

ولكننا ، بمواجهتنا الواقعية ، للتراث الثقافى : نخالف ويلز بعض المخالفة ، ذلك ، لأن لغة الإنسان بمعناها المتسع ، لم تكن الصوت وحده . . إن المصطلح الصوتى ليس إلا وسيلة واحدة من وسائل متعددة . . . إن اللغة اللسانية ذاتها ، ليست المخارج المختزلة من المصطلحات الصوتية ، إنها النبرة ، إنها الاسترسال والوقف ، إنها الارتفاع والانخفاض إنها موقف سلوكى ، وبصمات شخصية ، وثمرات تجمع ، أملى على الوحدات والأفراد الاصطلاحات الصوتية ، ومع ذلك ، فما من إنسان يستطيع أن

يتكلم كالصنم ، بل إن الذين صقلتهم الحضارة ، أو ميزتهم الشعوب ، لا يمكن أن يتكلموا كالأصنام. قد يسرف أفراد فى الحركة والاشارة المصاحبتين للكلام ، وقد يقتصد آخرون فيهما ، ولكن هاتين الوسيلتين لا ينفصلان قط عن الكلام . . . ومن هنا كانت وسائل التعبير ، أو بعبارة أخرى ، كانت اللغة بمفهومها المتسع ، هى المصطلح الاجتماعى الصوتى أو الكلمة ثم الحركة والإشارة وتشكيل المادة . . . وقد يستغنى فرد عن الكلمات بالحركات والإشارات ، وفى كل مجتمع مصطلحات تقوم بالحركة والإشارة وتستغنى عن الكلمات ، وهى خصيصة تشترك فيها الجماعات الإنسانية كلها ، اشتراكها فى السمات الإنسانية المشتركة . . اشتراكها فى الضحك والبكاء . . .

ولما برز الاهتمام بالإنسان العادى ، ظهر للعيان قصور القراءة والكتابة والآثار الشاخصة عن الوفاء بتصور كامل أو مقارب للحاضر والماضى ... للجديد والقديم فى تاريخ الإنسان ولقد حدث ذلك فى غصون القرن التاسع عشر ، فرأى العلماء المتخصصون فى سلوك الإنسان وتاريخه أن يحتفلوا بما يصدر عن الإنسان العادى بصفة تلقائية . وهالهم أن يجدوا من الظواهر والشواهد ، ما يكمل المعرفة الناقصة المحصلة من المدونات والنقوش والآثار ، ولم يكن من قبيل المصادفة ، أن يؤصل عالم أثرى ، منهجاً طريفاً يميط اللثام عن الماضى ، وهو وليم جون تومس وأن يدعو إلى وجوب العناية بما يصدر عن الناس العاديين ، من أقوال وإشارات وحركات ، وما يصوغ سلوكهم من معتقدات ، وما يتداعون إليه من شعائر ومراسم . وهذا العالم ، هو الذى صاغ المصطلح الشائع الآن « الفولكلور » وترجمته العربية هى المأثورات الشعبية .

وإذا كانت الحوافز القومية ، قد دفعت مجتمعنا إلى العناية باحياء التراث القديم ، فان العناية بالإنسان العادى ، قد حفزت هذا المجتمع إلى استكمال التراث بما يصدر عن المواطنين بصفة تلقائية من سلوك ومن تعبير ، وما يصدرون عنه من نماذج وقيم ، ولذلك استكملنا فهمنا لحلقات التراث باضافة المأثورات الشعبية الحية الفعالة ، ذوات الوظائف الجمالية والنفعية ، واتضح للدارسين ولغيرهم ، أن الإطار الاجتماعى جدير بأن يعرف على حقيقته من داخله ، ومن قاعدته، لا من خارجه أو من قمته .

وكانت أولى النتائج التى استطاع الدارسون تحصيلها من المأثورات الشعبية ، هى التوازن الكامل بين التراث الإنسانى ، والمقومات الخاصة بالشعب والوطن . وإذا كان التاريخ ، أياً كانت فلسفته ، يتسم بالتعميم ، واستخلاص النتائج من مقدماتها فان المأثورات الشعبية بحيويتها وتلقائيتها ، وواقعيتها، تنزع إلى التخصيص ، وإلى التفصيل وتجمع ذخيرة شعب بأسره طوال الأحقاب ، وترسب المعارف والخبرات ، وتنقلها عبر الأجيال والبيئات ، وتصعد جميع الأفراد فى الشعب إلى المثل والقيم التى تصون مزاياه وخصائصه ، والتى تحدد فى الوقت نفسه موقف الشعب من غيره ، وتصوغ علاقات أفراده ووحداته .

وإذا كنا لا نزال فى أول الطريق من حيث العناية بالمأثورات الشعبية جمعاً وتصنيفاً ودراسة ، فاننا نفيد بلا شك من مناهج العلماء المتخصصين فى الشرق وفى الغرب على السواء ، ولسنا نشك فى أن مواجهة المأثورات الشعبية ، ستضبط حدود تراثنا الثقافى باستكمال عناصره وحلقاته ، وتميط اللثام عن وظائفه الحيوية ، وتصحح كثيراً من المفاهيم التى قامت على تصور الاستئثار بالعلم ، أو الانعزال عن المجتمع ، أو الاستعلاء على الشعب : وأهم من هذا

كله التعرف على الأساس الوطيد ، والتقاليد المكينة لكل تعبير فنى رفيع مهما كانت وسيلته . . ولنضرب لذلك مثلين اثنين . . . إن المتعلمين يتصورون أن فن التمثيل أجنبى على تراثنا الثقافى ، والواقع أن مأثوراتنا الشعبية تنتظم ضروباً من التعبير التمثيلى المباشر وغير المباشر . . وتصور المتعلمون أيضاً ، أننا نفتقر إلى فنون التشكيل كالرسم والنحت ، وليس هـذا صحيحاً على الاطلاق ، ذلك لأن التشكيل المادى يعد حلقة أساسية من حلقات تراثنا الثقافى بعد أن أضفنا إليه ذخيرة الشعب . . . ولا نريد أن نتوسع فى ضرب الأمثلة التى وقع فيها أساتذة الجيل الماضى حين زعموا أن العقلية العربية ومنها المصرية ، تنزع إلى التجريد ، وتنأى بجانبها عن التجسيم والتشخيص ، فافتقرت إلى الأسطورة ، وعجزت عن تأليف القصة ، ولا يستطيع أحد أن يتناسى أساطير المنطقة ذوات التأثير العالمى ، وأن يغفل القصص الشعبى على تنوعه وتعدد حلقاته .

## الاجترار والابتكار

وما نظن أن هناك دليلا على تأصيلنا للمنهج العلمى الواقعى فى دراستنا للتراث الثقافى ، من أننا لا نكتفى بتحديد التراث ، ووصف أشكاله ومضامينه ، وإنمـا نتخذ من التحـديد والوصف مفاتيح تهدينا إلى الحوافز والوظائف ، فليس التراث الثقافى لشعبنا أو لأى شعب آخر ، مجرد النصوص والحركات والإشارات والمواد المشكلة ، ولكنه ما وراء هذا كله من خصائص بيئة ، ومقومات مجتمع ، ومواقف بشر .

ولم يقل أحد إن الكائنات الإنسانية تجمد فى مواطنها ، أو تتطور بحكم الظروف القاهرة ، دون أن تعى أو تسهم بالإرادة فى هذا التطور . . . إن هذه الكائنات الإنسانية ، لا تعيش فيما يسمى بالحاضر الأبدى ، وكأنها تكابد كل موقف وكل تجربة للمرة الأولى ، وتاريخها مذ أخذت بأسباب العقل والإرادة ليس فصلا ختامياً فى كتاب التاريخ الطبيعى ، ولكنه ضرب آخر من النماء والتشكل والحركة إلى الأمام ، تستشرف المستقبل بنفس الطريقة التى تستقبل بها الهدف فى السير على الأرض ، ولذلك ، كان التراث الثقافى معيناً لا ينضب من المعرفة والتجربة ، وكانت إفادة الكائنات الإنسانية منه شيئاً آخر غير اختزان الغذاء أو اجتراره . وهذا التراث لا يتعارض مع قدرة الإنسان العاقل على الابتكار بقدر ما تتيح ظروفه .

ولا يقلل من شأن هذه الوظيفة الحيوية للتراث الثقافى ما نشهده فى عصرنا من الحركة المتزايدة السرعة لتطور الجماعات الإنسانية . ولقد كان الرسم البيانى لحركة التاريخ تقدماً وصعوداً ، بطيئاً غاية البطء ، وكانت معدلاته فى السرعة لا تكاد تلحظ فى غضون القرن الواحد . بيد أن الإنسان اكتشف طاقات جديدة ، واصطنع للتفكير والعمل منطقاً جديداً ، فتداعت الحواجز بين الشعوب ، وأصبح الاتصال الفكرى يناسب الاتصال المادى بين الأفراد والأقوام ، واتسعت فرص الثقافة أمام الجماهير ، وتكاد الأمية تنحسر موجاتها عن سفوح الكيان الاجتماعى . وابتكرت وسائط لم يكن للإنسان بها عهد ، تعينه على الاحتفاظ بالخبرة والمعرفة واختزان الصوت والصورة ، فتلاحمت الأجيال بتلاحم الأفراد والجماعات .

والآن نتساءل : ما هى وظيفة المتعلمين فى مجتمعنا المتطور ؟ إن وظيفتهم هى بعينها وظيفة التراث الثقافى فى الماضى ، تقوم على صيانته ، والانتخاب منه ، وتعديل وظائفه ، والإضافة إليه ، إلى جانب الاستعـانة به فى إضافة خبرات الإنسان والشعب إلى كل فرد فى المجتمع ، إذكاء لعقله ، وتعميقاً لمشاعره ،

وتأكيداً لإنسانيته ، وإبرازاً لخصائصه القومية ..

إن على المتعلمين أن يفيضوا من علمهم بالتراث الذى يسهمون فى إثرائه لكى يعينوا سائر المواطنين على أن يعيشوا عصرهم ، وأن يعرفوا مكانهم من التاريخ ومن الحضارة ، وأن يطبوا للرواسب المتخلفة ، من نظم اجتماعية بائدة ، وأن يعالجوا عقد النقص التى لا تزال مستقرة فى بعض النصوص ، بفعل الاستغلال والاستعمار ، وأن يهيئوا المناخ الفكرى والشعورى الذى تنمو فيه المواهب والملكات . إن التراث الثقافى يؤصل مفهوم الحرية ، ويقوى الشعور بالمسئولية ، ويجعل كل مواطن إرادة تدفع عجلة التاريخ نحو التقدم ، ولو فهم على وجهه الصحيح ، وبرئ من السلبية ، ووجد الذين يحسنون انتخابه وعرضه طبقاً لمراحل العمر ، واختلاف البيئات فى داخل الوطن ، لأصبح المجتمع بأسره مثقفاً حتى بالمفهوم الخاص بالثقافة وهو العلم .

عبد الحميد يونس

---

مشادو .. ورواية جديدة

جوستاف فلوبير ، هنرى جيمس ، مارسيل بروست ، فرانز كافكا ، مشادو . ولكن ما دخل مشادو بهؤلاء حتى نضعه بينهم ونلحقه بنفس القائمة ؟ الواقع أنه لا شئ يبهج البرازيليين قدر بهجتهم عندما يرون اسم مشادو وسط هذه الأسماء ، فقد اتفق جميع النقاد على ضرورة وضع اسم هذا الكاتب بين هؤلاء الكتاب على اعتبار أنه لا يقل عنهم مرتبة وقد يزيد . إذن من هو مشادو ؟ إنه كاتب برازيلى جاد وأصيل ، أنتج الكثير من القصص التى شقت طريقها فى عالم الأدب البرازيلى ثم تجاوزت هذا العالم لتشق طريقها فى عالم الأدب العالمى ، فقد ترجمت كل رواياته تقريباً إلى اللغات الأوربية المعروفة . وكان عليه لكى يتخطى كل هذه الحدود . . . حدود زمانه ومكانه ولغته الأصلية .. أن يتخطى حدود تاريخه الشخصى المرير . .

فقد ولد مشادو فى ريو دى جانيرو عام ١٨٣٩ من أب خلاسى وأم بيضاء ، وكان ضئيل الحجم يعانى من لين فى العظام وقصر فى النظر ومعاناة دائمة من مرض الصرع ؛ وعلى الرغم من ذلك كله فقد استطاع مشادو أن يصارع المرض ويصرعه حتى حقق لنفسه تعليماً يفخر به الأصحاء ، إلى أن مات عام ١٩٠٨ وهو أكبر أديب فى البرازيل .

نقول هذا كله بمناسبة صدور الترجمة الإنجليزية لروايته الشهيرة Esau and Jacob وهى أكثر رواياته تعبيراً عن الروح البرازيلية الأصيلة ، فهى تأريخ للحالة الاجتماعية والسياسية فى البرازيل فى الفترة من ١٨٦٩ إلى ١٨٩٤ وهى فترة تحرير العبيد من أبناء البرازيل وتحويل البلاد من ديكتاتورية الحكم الإمبراطورى إلى ديمقراطية الحكم الجمهورى . وقد كتب مشادو هذه الرواية بعد أن صدرت له عدة روايات أهمها : « مرثية الفاتح الصغير » و « دون كازميرو » و « فيلسوف أم كلب ؟ » لذلك جاءت روايته الأخيرة مثال ناصع لجمالية أسلوبه وشاعرية معالجته وفكرية موقفه من الأشياء والأشخاص والأحداث . .

يقول مشادو : « لا شئ أسوأ من



الكلام عن إحساسات لا اسم لها » وهو لذلك يحرص على أن يعطى المشاعر والإحساسات أسماء تنقصها ، ويقول موضحاً سبب اهتمامه بالحوادث فى رواياته « إن المجهول بالنسبة لنا هو قدر حر ، يجدر بنا أن نتوجه له بالشكر ، فله اليد الطولى فيما سيتقرر من أشياء » إلا أنه مع ذلك يؤكد دور الإنسان فى صناعة مصيره ومصير الآخرين ، بعيداً عن « العبث الوجودى » الذى ينخر فى عظام الكون بلا معنى ولا جدوى ، والذى كان يحمل عليه مشادو أعنف الحملات .

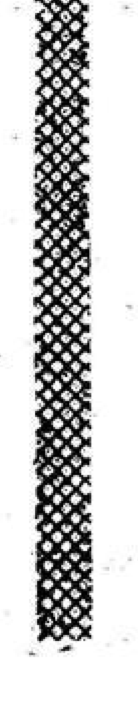
# مشكلة الكم والكيف في الثقافة

● ليس يكفى أن يكون العمل الفنى منتشراً على نطاق شعبى لكى يكون عملا قيماً ، إذ أن هناك أعمالا لا يمكن أن يكون جمهورها كبيراً ، ومع ذلك تعد أعمالا رفيعة بحق .

● أدى استهداف « الشعبية » غاية لكل عمل فنى إلى تحول الفن إلى نوع من الخاطبة السطحية الساذجة للجماهير فى صورة دعاية صريحة مضمونها سياسى وشكلها بعيد فى أغلب الأحيان عن الفن الصحيح .

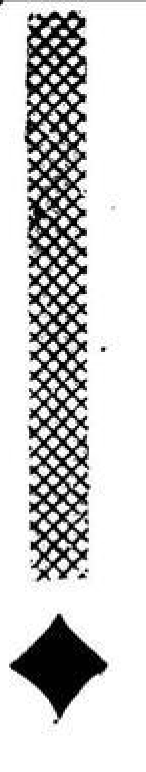
● من أوضح العيوب التى ينبغى أن نعمل على تلافيها فى الحقل الثقافى بكل فروعه ، نزوع الكثير من المشتغلين فى هذا الحقل إلى الإكثار من إنتاجهم دون أن يلقوا بالا إلى نوع هذا الإنتاج أو مستواه

● إن الثقافة التى يغلب فيها الكم على الكيف هى ثقافة لا تدافع عن أية قيمة إنسانية شريفة ، وإنما هى ثقافة تخدر حواس الإنسان وتشل تفكيره وتبدد طاقته فى أمور لا تجديه ولا تسهم فى تقدم حياته .



لا أخفى على القارىء أننى فوجئت بالنص الذى تضمنه مشروع الدستور الثقافى ، كما نشرته مجلة « الاشتراكى » ، عن مشكلة الكم والكيف ، وأعدت قراءة هذه الفقرة مراراً حتى أتأكد مما تضمنته من معان . ولا أخفى على القارىء أيضاً أننى عندما قرأت أول عبارة تضمنها هذا المشروع حول هذه المشكلة ، وهى « الرجعيون وحدهم هم الذين يدعون إلى تغليب الكم على الكيف فى الأعمال الفنية».

كان إحساسى مزيجاً من الدهشة والارتياح . أما الدهشة فلأن كثيراً من « الدساتير الثقافية » أو « المنشورات الفنية » أو ما يشابهها من البيانات التى تعلن مبادىء عامة يلتزمها المثقفون فى عدد غير قليل من البلدان الاشتراكية ، تتضمن تأكيداً عكسياً ، أى أنها تذهب إلى أن الرجعيين هم الذين



ليس يكفى أن يكون العمل الفنى
منتشراً على نطاق شعبى لكى
يكون عملا قيما، إذ أن هناك
أعمالا لا يمكن أن يكون جمهورها
كبيراً ومع ذلك تعد أعمالا
رفيعة بحق

دكتور فؤاد زكريا

يدعون إلى تغليب الكيف على الكم . وأما الارتياح فلأن واضعى هذا المشروع لم يقعوا — لحسن الحظ — فى هذا الخطأ الذى وقع فيه كثير من الاشتراكيين فى بلدان أخرى، وإنما حذرونا بأشد لهجة ممكنة من الاعتقاد بأن الانتشار العددى للإنتاج الفنى هو أمر أجدر بالاهتمام من ارتفاع مستواه من حيث النوع .

## الرجعيون والتقدميون

أما أن تغليب الكم على الكيف خطأ فادح يقع فيه كثير من الاشتراكيين فى البلدان الأخرى ، فذلك ما يتضح من الارتباط الوثيق الذى يقيمه هؤلاء بين كل ما له قيمة وكل ما هو شعبى . وهذا أمر يمكن أن يصدق على مجالات متعددة ، ولكنه لا يصدق على مجال الفن والأدب والثقافة بوجه عام . فليس يكفى أن يكون العمل الفنى منتشراً على نطاق شعبى لكى يكون عملا قيماً ، إذ أن هناك أعمالا لا يمكن أن يكون جمهورها كبيراً ، ومع ذلك تعد أعمالا رفيعة بحق . وبعبارة أخرى فقد اعتقد كثير من الاشتراكيين أن شعبية العمل الفنى هى دائماً هدف ينبغى أن يتجه إليه الفنان ، وحكموا بالتالى على الأعمال التى لا تلقى إقبالا واسعاً بأنها انعزالية أرستقراطية ، أى بأنها رجعية ، وبذلك ربطوا بين الرجعية وبين تغليب الكيف على الكم :

غير أن من الإنصاف أن نقول إن السنوات الأخيرة شهدت تحولا كبيراً فى تفكير نفس أولئك الاشتراكيين الذين أذاعوا هذه الدعوة ، وكان الدافع الأول إلى هذا التحول ذلك العقم الفنى الذى

أدى إستهداف (الشعبية)
غاية لكل عمل فنى إلى تحول
الفن إلى نوع من المخاطبة
السطحية الساذجة
للجماهير فى صورة دعاية
صريحة مضمونها سياسى
وشكلها بعيد فى أغلب
الأحيان عن الفن الصحيح

أدت إليه هذه النظريات . فقد أدى استهداف « الشعبية » غاية لكل عمل فنى إلى تحول الفن إلى نوع من المخاطبة السطحية الساذجة للجماهير فى صورة دعاية صريحة مضمونها سياسى وشكلها بعيد فى أغلب الأحيان عن الفن الصحيح . لذلك اتجهت الدعوة فى السنوات الأخيرة إلى تحقيق المزيد من التوازن بين مطلب التوجيه السياسى ومقتضيات الشكل الفنى السليم ، والتخلى تدريجاً عن النظرة « الكمية » إلى الفن والأدب فى سبيل الاعتراف بأهمية الكيف وقيمته .

والأمر الذى لاشك فيه أن واضعى مشروع الدستور الثقافى قد أفادوا من تلك التجربة التى مرت بها بلاد أخرى سعت من قبلنا إلى ربط الفن بالهدف الاجتماعى الذى تختطه الدولة نفسها ، ولكنها تخبطت وتعثرت فى البداية ، فكان من الطبيعى أن نعمل نحن على تجنب تكرار هذا التخبط والتعثر فى تجربتنا الخاصة ، وأن نؤكد منذ البداية أن معيار الحكم على سلامة العمل الفنى هو نوعه ومستواه ، لامقدار انتشاره .

ومعنى ذلك أن دعوتنا إلى جودة العمل الفنى والاهتمام بالكيف قبل الكم ليست رداً على الرجعيين الهدامين فحسب ، بل هى أيضاً رد على كثير من التقدميين من أصحاب النظريات غير الناضجة فى الفن . ومن هنا لم يكن الرجعيون « وحدهم » هم الذين يدعون إلى تغليب الكم على الكيف فى الأعمال الفنية ، وكان لابد لنا أن نحدد موقفنا فى هذا الصدد بأنه يرتفع عن مستوى النظرة النفعية المادية التى تسود لدى الرجعيين من جهة ومستوى النظرة السطحية اندعائية التى تسود لدى بعض التقدميين من جهة أخرى .

• • •

## الأديب الخالق والجمهور المتذوق

وفى اعتقادى أن قضية الكم والكيف فى الفن والأدب هى قضية تبلغ من التعقيد حداً يستحيل معه إصدار حكم عام بشأنها إلا إذا قمنا بتحديد دقيق للمجال الذى تنطبق عليه ، ولما كان لكل عمل فنى طرفان أساسيان على الأقل : أولهما خالق

العمل الفنى نفسه ، أعنى الفنان أو الأديب ، وثانيهما متذوق ذلك العمل ، أعنى الجمهور الذى يُوجَّه إليه العمل ، فلا بد فى رأيى من معالجة منفصلة لقضية الكم والكيف بالنسبة إلى الفنانين الخالقين من جهة ، وبالنسبة إلى جماهير المتذوقين من جهة أخرى .

ولنبدأ أولا ببحث المشكلة من زاوية الفنان أو الأديب الخالق . عندئذ تتخذ المشكلة طابع الإنتاج المستمر الذى لا ينقطع من جانب فئة محدودة من المؤلفين . ولهذه الظاهرة أسباب متعددة ، منها افتقار الميدان الفنى والثقافى إلى العدد الكافى من المنتجين الخلاقين ، ومنها الرغبة فى الحصول على مجد أو ثراء شخصى عن طريق تضخيم الإنتاج وزيادة كميته . وسواء أكان السبب هذا أم ذاك ، فلا جدال فى أن

من أوضح العيوب التى ينبغى أن نعمل على تلافيها فى الحقل الثقافى بكل فروعه ، نزوع الكثير من المشتغلين فى هذا الحقل إلى الإكثار من إنتاجهم دون أن يلقوا بالا إلى نوع هذا الإنتاج أو مستواه .

فما زال عدد غير قليل من المثقفين يقيس قدرة المؤلف فى أى ميدان بمقدار إنتاجه ، ومازال كثير من المؤلفين يظنون أن غمر الأسواق بانتاجهم هو أفضل وسيلة تضمن لهم الشهرة وعلو المكانة فى الأوساط الأدبية . ففى مجال التأليف نرى الكاتب يفخر بعدد ما ينتج أكثر مما يباهى بمستوى إنتاجه ، ونرى مؤسسات تتخذ لنفسها شعارات « كمية » خالصة لاتخدم الثقافة الحقيقيـــة فى شئ . وفى ميدان الترجمة يقتصر الإنتاج على عدد قليل يكاد أفراده يحتكرون هذا الميدان الحيوى ولاتتاح لغيرهم فرصة الإنتاج فيه ، حتى أصبحت من أعقـد مشكلات الترجمة تزاحم الأعمال على هذه القلة المحدودة وما يستتبعه ذلك من ضعف فى مستوى انتاجها . أما فى الميادين الفنية على التخصيص ، كالتمثيل والموسيقى والسينما ، فان هذه المشكلة أوضح وأفدح بكثير ؛ إذ أن الوجوه المعروفة تتكرر على الدوام ، وما دام انتاجها مطلوباً بلا انقطاع ، فانها لاتبذل أية محاولة جادة لتنويع أسلوبها أو تجديد فنها أو النهوض بمستواها ، بحيث يمكن القول إن هناك احتكاراً حقيقيـاً للإنتاج الفنى فى هذا المجال ، يؤدى إلى زيادة إنتاج البعض إلى حد الإفراط الشديد ، وعجز البعض الآخر عن الحصول على « جواز مرور » يتيح لهم اختراق الحاجز الكثيف الذى فرضـه الأولون على الميدان الفنى .

ولاجدال فى أن الأمور ستظل تسير على هذا النحو إلى أن تتسع قاعدة الإنتاج الأدبى والفنى إلى الحد الذى يكفى لاستبعاد العناصر الضعيفة أو المستغلة من هذا المجال . فلا سبيل إلى القضاء على هذا الطوفان الكمى الذى تقتصر على إنتاجه فئة محدودة إلا بأن يزيد عدد المشتغلين فى ميدان الفن والثقافة بوجه عام ، بحيث لا يعود الإنتاج الهزيل قادراً على الصمود فى الميدان ، ويتجه الفنانون والأدباء تلقائياً إلى إتقان عملهم « كيفياً» حتى يكتب له البقاء.

أما إذا ظل الميدان مقتصراً على فئة قليلة ، فان الإلحاح المستمر على أفرادها ، وخلوّ الميدان من المنافسة الحقيقية ، يدفعهم حتما إلى الابتذال ، ويؤدى إلى خفض مستوى مقاييسهم على الدوام . على أن اتساع قاعدة الإنتاج فى المجالات الثقافية مرتبط أوثق الارتباط بالأحوال الاجتماعية العامة للبلاد ، بحيث يمكن القول إن النهوض فى هذا الميدان لا يمكن أن ينفصل عن النهوض الحقيقى فى شتى المرافق التى تتحكم فى حياة المجتمـع ، ولاسيما فى جانبها الثقافى . وبعبارة أخرى ، فظاهرة تغليب الكم على الكيف من وجهة نظر الفنانين أو الأدباء ، ليست ظاهرة منعزلة ، وإنما هى ظاهرة




وثيقة الارتباط بعوامل تزداد عمومية بالتدريج حتى تنتظم المجتمع بأسره .

• • •

## الوجه الآخر من المشكلة

أما الوجه الآخر من مشكلة الكم والكيف فى الثقافة ، فهو ذلك الذى يتعلق بالجمهور أو بمن يتجه إليهم العمل الفنى . ومن الواجب أن نشير منذ البداية إلى الصلة الوثيقة بين هذا الوجه والوجه السابق : إذ أن ضعف حساسية الجمهور يشجع الفنان على الابتذال ويهبط بمستوى إنتاجه ، كما أن هبوط مستوى الفنان يؤدى بدوره إلى زيادة ضعف الحساسية الفنية للجمهور وإفساد الأذواق فيه . ومثل هذا يقال بطبيعة الحال عن التأثير المتبادل بين ارتفاع مستوى الفنان وارتفاع مستوى جمهوره . وإذن فهذان الوجهان للمشكلة مرتبطان أوثق الارتباط ، ومن المستحيل تصور أحدهما منفصلا عن الآخر.

إن الأمر المشاهد فعلا هو أن كثيراً من الأعمال الفنية والأدبية الضعيفة تلقى رواجاً كميا هائلا . صحيح أنه قد يظهر ، من آن لآخر، عمل فنى كبير يلقى رواجاً ضخماً بين الجمهور ، غير أن من السهل تحقيق رواج أكبر بعمل تافه مبتذل . ولهذه الظاهرة تعليلات واضحة : ذلك لأن العمل التافه قد يتعمد إثارة غرائز الجماهير ، كما فى القصص الجنسية الصريحة أو فى أغانى « الصالات » بما فيها من تصريحات أو تلميحات . وقد يقدم ذلك العمل إلى الجمهور وسيلة يروّح بها عن نفسه ويضيع بها وقت فراغه ، كما فى حالة أفلام الجريمة والروايات البوليسية . والأهم من هذه الأسباب كلها أن العمل التافه لايقتضى إلا مجهودا ذهنياً ضئيلا ، ومن هنا كان من السهل انتشاره بين أكبر عدد ممكن من الناس . ولكى يتضح للقارئ معنى هذه النقطة الأخيرة ، فما عليه إلا أن يقارن بين حالة جمهور المستمعين إلى أغنية سطحية أو قطعة موسيقية خفيفة راقصة ، وبين حالتهم عندما يستمعون إلى فن موسيقى رفيع . إنهم فى الحالة الأولى يستعمون وهم يتحدثون أو يأكلون وقد يرددون الأنغام من آن لآخر خلال انشغالهم بأعمال أخرى بعيدة عن حالة التذوق الفنى كل البعد . أما فى الحالة الثانية فلا بد لهم من التركيز والانصراف عن أية مشاغل أخرى ، ولا بد لهم من أن يهبوا أنفسهم للعمل الفنى ولا ينشغلوا إلا به — وهذا أمر يحتاج إلى جهد غير قليل. وإذا كان من الصحيح أن هذا الجهد يقدم إلى المتذوق جزاء ومكافأة كبرى فى صورة ممتعة فنية أرفع وأعمق بكثير من تلك التى يوصله إليها العمل السطحى ، فإن من الصحيح أيضاً أن هذه الآفاق البعيدة للمتعة الجمالية بما تقتضيه من جهد وتركيز ذهنى ، لاتتيسر للجميع إذ أن الجزء الأكبر من الناس يؤثرون الراحة ويفضلون متعة سطحية بجهد قليل على متعة عميقة بجهد كبير ومن هنا كان رواج الأعمال المبتذلة وانتشارها بين الجماهير على أوسع نطاق .

وإذن فالواقع نفسه يثبت أن الثقافة التى يغلب فيها الكم على الكيف هى ثقافة لا تدافع عن أية قيمة إنسانية شريفة ، وإنما هى ثقافة تخدر حواس الإنسان وتشل تفكيره وتجذب خياله إلى مجال أحلام اليقظة وتبدد طاقته فى أمور لا تجديه ولا تسهم فى تقدم حياته . والواقع نفسه يشهد بأن مثل هذه الثقافة – إن كانت تستحق هذا الإسم – هى التى تزدهر وتنتشر حين تكون القيم التجارية هى وحدها المتحكمة فيما يُقدَّم إلى عقول الناس وأرواحهم من انتاج فنى وأدبى . أما الثقافة الرفيعـة فلا بد لكى تزدهر من حماية ورعاية يكفلها سيادة قيم إنسانية تعلو على دوافع الربح وتتجاوز مقتضيات السوق وعوامل العرض والطلب . وبعبارة أخرى ، فهناك ارتباط لا يمكن إنكاره بين القيم الرأسمالية وبين ثقافة الكم من جهة ، وبين القيم الاشتراكية وثقافة الكيف من جهة أخرى .

وعلى الرغم من أن هذه هى النغمة الرئيسية التى تتردد فى مشروع الدستور الثقافى ، فإن هناك مبادئ معينة تبدو – فى ظاهرها – متعارضة مع هذه النغمة الرئيسية ، أى أنها تنطوى على نوع من الدفاع عن الكم أو تغليبه على الكيف . ولكن التحليل الدقيق لهذه المبادئ يثبت أن هذا التعارض ظاهرى فحسب ، وأن من الممكن إدماج هذه المبادئ ضمن القاعدة الرئيسية – وهى تغليب الكيف على الكم – دون أى تناقض .

أما المبدأ الأول ، فهو قبول الفن الدعائى ، ذى الأهداف الواضحة المباشرة ، فى الريف ، وذلك – كما جاء فى مشروع الدستور – من أجل تخليص الفلاح من عادة سيئة ، أو غرس مادة طيبة فى نفسه أو محيطه . مثل هذا الفن هو بطبيعته فن كمى ، يُضحَّى فيه بالكيف فى سبيل ضمان نشر المعانى المتضمنة فيه على أوسع نطاق ممكن . غير أن لهذه التضحية طابعاً مؤقتاً ، ولا بد أن ينتهى الأمر – على المدى الطويل – إلى عودة الاهتمام بالكيف ، والعمل على رفع مستوى الشكل الفنى إلى جانب المضمون . وعلى أية حال فإن هذا النوع من التوسع الكمى يختلف كل الاختلاف عن ذلك النوع الآخر الذى استهدف المشروع محاربته : فليس الهدف من التوسع فى هذه الحالة تخدير الجماهير أو تضليلها أو إبعادها عن أهدافها الحقيقية ، وإنما هو يرمى – على العكس من ذلك – إلى زيادة وعى الجماهير وتنبيهها إلى حقوقها المشروعة . وهكذا يمكننا أن نتصور ، فى هذه المرحلة المؤقتة ، نوعاً من الفن الذى يعتمد على الكم قبل الكيف ، دون أن يكون ذلك الفن رجعياً على الإطلاق .

وأما المبدأ الثانى ، فهو مستمد من ضرورة وجود معنى لكل عمل فنى ، بحيث يخاطب ذلك العمل بيئة معينة ، ويعبر عن مجتمعه مثلما يعبر عن الفنان الخالق له . وقد عبر مشروع الدستور عن هذا المبدأ فى نهاية الفقرة السادسة من المبادئ العامة ، فقال : « ولهذا فإن الأعمال الفنية التى تخاطب أعداداً كبرى من الناس ، وتحظى برضاهم أو اهتمامهم ، هى بالضرورة أفضل من أعمال أخرى أقل منها جمهوراً ، وذلك شريطة أن تجذب الأعمال الفنية جمهورها دون ابتذال أو تملق للغرائز ، أو تضحية بهدف الفن الدائم ، وهو الحق والخير والجمال » .

ومن المؤكد أن العبارة السابقة تثير عديداً من الإشكالات : فهى تفترض إمكان وجود أعمال فنية رفيعة المستوى ، ليس فيها ابتذال أو تملق الغرائز ، ولكنها مع ذلك تُرضى جمهوراً كبيراً . وهى تضع نوعاً من المعيار الكمى – هو رضاء الجمهور – للتفضيل بين الأعمال الفنية التى تشترك فى الصفات السابقة . وإذا أمكن

وجود مثل هذه الأعمال الفنية ذات المستوى الرفيع ، وكان فى وسع هذه الأعمال أن تخاطب أعداداً كبرى من الناس فتجد منهم استجابة ورضاء واهتماماً ، فعندئذ لن تعود مشكلة الكم والكيف قائمة ، ولن يصبح فى وسع تجار الثقافة أن يغرقوا الأسواق بإنتاجهم المبتذل ، مادام هناك إنتاج رفيع يرضى الجموع الكبيرة من الجماهير .

وهذا يؤدى بنا إلى نقطة أعتقد أنها على جانب عظيم من الأهمية، وعن طريقها يمكننا رفع التناقض الذى أشرنا إليه من قبل . تلك هى أن المثل الأعلى للثقافة وللتربية الفنية والأدبية هى إزالة التعارض بين الكم والكيف ، أعنى الوصول إلى حالة تستطيع فيها الجموع الكبيرة من الجماهير تذوق أرفع أنواع الإنتاج الفنى ، بحيث يكون أجمل الأعمال الفنية هو فى الوقت نفسه أوسعها انتشاراً ، وبحيث لا يلقى العمل المبتذل استجابة على الإطلاق . وهذا دون شك هدف بعيد يصعب تحقيقه ولكنه مع ذلك هدف ينبغى أن يضعه مخططو الثقافة نصب أعينهم على الدوام ، لأنه هو الأمنية التى يتجه كل مجتمع اشتراكى أصيل إلى تحقيقها بكل قواه .

فالتعارض الشديد بين الكم والكيف مرتبط — دون شك — بنوع من التخلف الثقافى ، تكون فيه القلة أو الصفوة هى وحدها القادرة على تذوق الأعمال ذات المستوى الرفيع ، وتكون الغالبية العظمى من الناس عاجزة عن الاستمتاع إلا بالأعمال السطحية المبتذلة . وفى مثل هذا المجتمع المتخلف ثقافياً تتخذ مشكلة الكم والكيف صبغة حادة ، ويكون الباب مفتوحاً على مصراعيه أمام المزيفين لخداع الجماهير بثقافة سطحية تتملق غرائزهم أو تخدر عقولهم . وكلما ازداد نصيب المجتمع من الثقافة أو نصيب الثقافة من اهتمام المخططين الاجتماعيين ، خفت حدة التعارض بين الكم والكيف ، واتجها إلى التقارب التدريجى ، حتى ينتهى بهما الأمر إلى الاتحاد فى المجتمع المثقف بالمعنى الصحيح : فلو تصورنا مثلا مجتمعاً يكون التعليم الثانوى فيه إلزامياً لكل الفلاحين ، ويكون التعليم العالى أو الجامعى من نصيب فئة كبيرة من العمال الصناعيين ، فسوف يكون فى وسع الأعداد الكبيرة من الجماهير فى مثل هذا المجتمع أن تستمتع بأعمال على مستوى شكسبير ودستويفسكى وبلزاك ، ويصبح مدى إقبال الناس على العمل الفنى عندئذ معياراً لقيمة هذا العمل فى ذاته . وصحيح أن هذا مجتمع فرضى يصعب تحقيقه

● إن الثقافة التى يغلب فيها الكم على الكيف هى ثقافة لا تدافع عن أية قيمة انسانية شريفة، وإنما هى ثقافة تخدر حواس الإنسان وتشل تفكيره وتبدد طاقته فى أمور لا تجدى ولا تسهم فى تقدم حياته

فى ظروف الحرب الباردة والتسلح التى تقف حائلا بين عالم اليوم وبين توجيه الاهتمام الكافى إلى تنمية الثقافة وغيرها من الجوانب المعنوية فى حياة الإنسان، ولكن من الواجب أن نضع هذه الحقيقة نصب أعيننا ، وندرك أن الهدف النهائى لجهودنا فى هذا الميدان ينبغى أن يكون عبور الهوة بين الكم والكيف ورفع التناقض بينهما ، والوصول إلى الحالة التى يصبح فيها أرفع أنواع الفن هو أكثرها انتشاراً بين جموع الناس .

ولعل القارئ قد أدرك ، من خلال المناقشة السابقة لمشكلة الكم والكيف فى الثقافة ، أن المسئولية الكبرى عن حل هذه المشكلة ، فى المجتمع الاشتراكى ، لا بد أن تقع على عاتق الحكومة . صحيح أن المشروع الذى نناقشه موجه أساساً إلى الفنانين أنفسهم ، ولكنه فى الوقت ذاته يمثل نوعاً من الدستور الثقافى الذى يحدد دور الفن والأدب فى المجتمع الاشتراكى ، كما يحدد موقف المجتمع الاشتراكى – ممثلا فى حكومته – من الفن والأدب . وإذا كان من المفيد أحياناً أن نتوجه إلى الفنانين بالنداء حتى يهتموا برفع مستوى أعمالهم قبل اهتمامهم بكثرة الإنتاج أو وفرته ، فان مثل هذه الفائدة تتضاءل إلى جانب النفع العظيم الذى يمكن أن يجنيه الأدب والفن لو وضع الإطار التنظيمى الذى يكفل تحقيق هذا الهدف ، ولو توافرت الشروط الموضوعية التى تضمن الاهتمام بالكيف قبل الكم أو معه ، بحيث لا تعود المسألة متوقفة على إرادة الفنانين أو استجابتهم فحسب ، بل يصبح الجو الفكرى ذاته هو الذى يحتم حدوث هذا التحول الأساسى . وفى اعتقادى أن على الحكومة ، فى سبيل تحقيق هذا الهدف ، واجب عاجل وواجب آجل ، كلاهما لا بد منه لضمان الحل الصحيح لمشكلة الكم والكيف .

أما الواجب العاجل فهو تهيئة الظروف التى تجعل الانتاج الفنى والأدبى مستقلا عن مطالب السوق ومقتضياته . ذلك لأن مركز الفن فى المجتمع بوصفه سلعة تسرى عليها قوانين السوق ، هوالذى يؤدى إلى الاستغلال الرأسمالى وإلى كل الأضرار الأخرى المترتبة على تطبيق مبدأ الربح على مجال الإنتاج الفنى . ومن هنا كان تشجيع الدولة للفنانين والأدباء على رفع مستوى إنتاجهم ، وتعويضها إياهم عن الخسارة المادية التى يمكن أن يلحقها بهم عرض هذا الإنتاج الرفيع فى السوق ، ضرورة حتمية من أجل ترجيح كفة الكيف على الكم .

وفضلا عن ذلك فان رعاية الدولة أساسية حتى لا يضطر الفنان – جريا وراء لقمة العيش – إلى التبذل والإسفاف والهبوط عمداً بمستوى فنه لإرضاء مطالب السوق . وربما كان الأهم من هذا وذاك أن الدولة وحدها ، بما لها من إمكانيات ضخمة ومن نظرة موضوعية إلى الأمور ، هى وحدها القادرة على الأخذ بيد الفنانين الناشئين وتشجيعهم على الوقوف إلى جانب مشاهير الفنانين ، وبهذا وحده تتسع قاعدة الإنتاج الفنى إلى الحد الذى لا يعود من الممكن معه احتكار فئة محدودة للإنتاج وإغراقها للسوق بأعمال متلهفة تفتقر إلى الصقل والنضج .

وأما الواجب الآجل فهو الاهتمام العام بالثقافة بوصفها جزءاً من النهضة الاجتماعية الشاملة . فبهذه النهضة وحدها تجد مشكلة الكم والكيف حلها الصحيح ، وهو – كما قلنا – أن تزول الهوة بينهما ، ويلقى أرفع الأعمال الفنية أكبر استجابة من الجماهير العريضة . وهذا هدف لا يخطر بالذهن إمكان تحقيقه إلا فى المجتمع الاشتراكى ، حيث يربط التخطيط بين كل مظاهر حياة المجتمع فى وحدة واحدة . ومن هنا كان الحل الصحيح لمشكلة الكم والكيف ، فى رأيى ، هو أن نعمل على إلغاء هذه المشكلة بإنهاض المجتمع تدريجياً إلى المستوى الذى يكفل رفع ملكة التذوق الثقافى لدى الجماهير الكبيرة من الناس . أما المشكلة بوضعها الحالى – أعنى مشكلة وجود تعارض بين الكم والكيف ، وانتشار الأعمال التافهة على أوسع نطاق ممكن ، واقتصار الأعمال الرفيعة على جمهور ضئيل بحيث يتحتم حمايتها من طغيان الرغبة فى الكسب المادى – فهى مشكلة ترتبط أساسا بنوع من التخلف الثقافى يتحتم على المجتمع الاشتراكى أن يكرس كل جهوده للقضاء عليه .

فؤاد زكريا

# تطورات جديدة فى الفكر الماركسى

● من انعكاسات التطورات الحديثة الخطاب الذى ألقاه المستر كوسيجين منذ فترة وجيزة . وما سبقه من مناقشات نظرية بدأت بصفة خاصة حين سمحت صحيفة برافدا بنشر مقال عن الربح والتخطيط والمكافأة لأستاذ فى جامعة خاركوف هو ليبرمان .

● إن السؤال الذى يوجهه البعض الآن : هل يعدل الاتحـاد السوفييتى فى المستقبل عن الأسلوب السائد لديه ويأخذ بنظام الملكية الفردية فى الأرض مع وضع قيود تحول دون الاستغلال من جهة ، ورسم تنظيمات تسمح بالاستفادة من مزايا الانتاج الكبير من جهة أخرى ؟ .

● إن مهمة الاشتراكية هى بناء الإنسان الاشتراكى الجديد الذى لا تحركه أية حوافز مادية ، وإنما يعمل مدفوعاً بالوعى الطبقى أولا وقبل كل شىء . وهذا الوعى الطبقى ليس معناه صالح المجموع فى المجتمع المحلى وحده فحسب ، وإنما معناه أن يضع هذا الانسان الاشتراكى نصب عينيه الثورة العالمية .



ك . ماركس

دكتور راشد البراوى

ما من شك أن النظام الفكرى الذى طلع به كارل ماركس والذى أصبح من بعده عقيدة وأسلوب عمل ، يعتبر من أخطر النظم التى قدر لها أن تلعب دوراً بالغ الأثر فى تطور المجتمع الإنسانى .

ولكن ماركس بنى مذهبه هذا على ضوء رأسمالية القرن التاسع عشر ، كما أنه لم يتناول المسائل التفصيلية وخاصة ما اتصل منها بالتطبيق ، وما كان له أن يفعل ذلك وإلا تحول فاندرج فى عداد أصحاب العوالم التصورية أو اليوتوبيات ، وكان من الطبيعى أن ينشب الجدل فى صفوف تلاميذه وأتباعه حول المعانى الحقيقية التى تنطوى عليها تعاليم المعلم الأول ، وكانت الدولية الثانية ، الساحة التى شهدت الجدل العظيم ، وراح من يدعون التمسك بالماركسية الأرثوذكسية يرمون من يخالفونهم الاجتهاد فى التفسير ، بالانحراف تارة وبالمروق تارة أخرى وبالانتهازية تارة ثالثة ، ومع هذا ظل الجدل لا يتعدى نطاق التجريدات والتعميمات النظرية البحتة ، ومن هنا لم يكن من السهل التعرف على مواضع القصور التى لا تتكشف إلا عند التجربة .

وقدر للماركسيين الأرثوذكس ، وبفضل جهود لينين النظرية والعملية ، أن يقفزوا إلى الحكم فى الروسيا بعد الانهيار الذى أصابها فى الحرب العالمية الأولى ، وبذا أتيحت أمام الماركسية — لأول مرة فى التاريخ — الفرصة لتنظيم حياة المجتمع وفقاً لمفهومها فى سير التطور الاجتماعى ، وللنتيجة التى ينتهى إليها وهى الملكية الاجتماعية لوسائل الإنتاج ، فتصبح القاعدة التى يبنى فوقها صرح علوى من العلاقات والأنظمة ، من سياسية واجتماعية وقانونية وغيرها . لكن الروسيا الجديدة سرعان ما تعرضت لحرب أهلية ، ولما بدأت تتخلص منها وتدخل فى طور البناء لم تمض سنوات قلائل حتى اشتبكت فى الصراع العالمى الثانى الذى شهده القرن العشرون. ومعنى هذا كله أن الظروف المشار إليها وما ترتب عليها من دكتاتورية فردية تجسدت فى ستالين ، حالت دون إبراز ما لا بد أن تكشف عنه التجربة من اتجاهات وتطورات . وحتى إن وجدت هذه الأخيرة — وكانت موجودة فعلا — فان قسوة تلك الدكتاتورية أبقتها فى حدود التيارات التحتية الطفيفة التى تعجز عن التأثير الواضح فى السطح .

ولكن الفترة التالية لانتهاء الحرب العالمية الثانية جاءت بأوضاع جديدة متلاحقة ، ففرضت الماركسية على دول شرقى أوروبا المتاخمة لحدود الاتحاد السوفييتى من جهة ، والتى كان له فيها نفوذ عسكرى وسياسى

بسبب الاشتراك فى تحريرها ، من جهة أخرى .

وفى عام ١٩٤٩ تمكن الحزب الشيوعى فى الصين من الاستيلاء على السلطة ، وبهذا لم تعد الماركسية محصورة فى بلد واحد ، وإنما امتدت رقعتها من وسط أوربا حتى المحيط الهادى ، وصارت قوة ضخمة من ناحية المساحة وعدد السكان والموارد الطبيعية والمادية .

وفى هذه الكتلة اختلافات من حيث درجة التطور ، وفوارق جنسية وحضارية ، ورواسب تاريخية متباينة لها قوتها . وفى أواخر الشطر الأول من الستينات رفع الموت يد الدكتاتورية الفردية — لا دكتاتورية البروليتاريا — عن الشعب السوفيتى . ومنذ وفاة ستالين أخذت تبرز إلى السطح اتجاهات وتطورات على جانب كبير من الأهمية وإن تكن لا تزال فى أول الطريق ، ويمكن أن نقول إن خطاب خروشوف أمام المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى والسوفيتى والذى يعتبر بحق بداية — مهما كانت متواضعة — لاتجاه ليبرالى سوف يصل إلى أبعاد تتجاوز ما نلقاه من مظاهر لها الآن . يضاف إلى هذا الخلاف بين بكين وموسكو الذى كشف عن مشكلات تتعلق بطرق تحقيق الثورة الاشتراكية ، وبالعلاقات الدولية عامة وبين المعسكرين الاشتراكى والرأسمالى بوجه خاص . كذلك نعتبر من انعكاسات التطورات الحديثة الخطاب الذى ألقاه المستركوسيچين منذ فترة وجيزة ، وما سبقه من مناقشات نظرية بدأت بصفة خاصة حين سمحت صحيفة برافدا بنشر مقال عن الربح والتخطيط والمكافأة لأستاذ فى جامعة خاركوف هو ليبرمان .

الواقع أن السنوات التالية للحرب العالمية الثانية أثارت عدداً من القضايا المتصلة بالفكر الماركسى ، وهى قضايا كان السبب فيها اختلاف الظروف البيئية من تاريخية واقتصادية واجتماعية وسياسية والتى جرى فيها تطبيق ذلك الفكر على عالم الواقع المحسوس الدينامى ، لا العالم المجرد وحده فحسب .

## ملكية وسائل الإنتاج

ولعل أول قضية أثارت الجدل العنيف ، ولا تزال تثيره حتى اليوم ، موضوع المقصود من ملكية وسائل الإنتاج ، أو بعبارة أدق نوع هذه الملكية فى ظل الماركسية . كان ماركس وإنجلز وأتباعهما يتحدثون عن الملكية الاجتماعية أو ملكية المجتمع لهذه الوسائل ، ومن هنا اصطلاح socialisation . وحدث أن نشبت الثورة فى الروسيا فى عام ١٩١٧ ، وبادر رجال الحكم الجديد إلى تأميم nationalisation وسائل الإنتاج كالمصارف وشركات التأمين ومصادر الثروة المعدنية والمواصلات والتجارة ، وما إلى ذلك ، وهو أسلوب لا يزال قائماً حتى الآن طيلة ما يقرب من نصف قرن . ولما طبق النظام الماركسى نفسه فى دول شرق أوربا استخدم الأسلوب نفسه ، وكذلك فعلت الصين الشعبية بعد انتقال الحكم إلى أيدى الشيوعيين كما أسلفنا القول .

وثار السؤال : هل ما حدث يعتبر تطبيقاً صحيحاً للاشتراكية كما قصدها المعلمان الأولان ؟ وإذا كانت ظروف قيام الاشتراكية أوجبت السير على هذا المنهج ، فهل يجوز بقاؤه فى الاتحاد السوفيتى مثلا بعد انقضاء ٤٨ عاماً على قيام الثورة ؟ وكان اليوغوسلافيون أول من أجابوا على السؤال بشقيه ، نظرياً وعملياً . وتقوم وجهة نظرهم ومن يشايعونهم الرأى على أن التأميم ليس إلا مرحلة مؤقتة ، وأنه ليس الاشتراكية بالمعنى الحقيقى ، فهو لا يعدو أن



يكون نقلا لملكية وسائل الإنتاج من الأيدى الخاصة إلى أيدى الدولة وبالتالى فهو ضرب من رأسمالية الدولة state capitalism . وإذا كانت ظروف إنشاء الدولة الماركسية تبرره ، إلا أن هذه الظاهرة يجب أن تزول بعد تحطيم جهاز الدولة البورجوازية وتصفية الطبقات الاقطاعية والبورجوازية ، وأن تحل محلها المرحلة الحقيقية وهى نقل وسائل الإنتاج إلى ملكية المجتمع نفسه . وفى هذه المرحلة يقوم العمال باستثمار هذه الوسائل وإدارتها طبقاً لقواعد ديموقراطية ، ويكون لهم نصيب فى الدخل الناشىء من جهودهم الإنتاجية ، يتناسب مع عملهم . ومن هذه المقدمات بررت نظرية « التسيير الذاتى » auto-gestion بوصفها التطبيق الديموقراطى لمفهوم الاشتراكية الصحيح .

وسرعان ما أخرجوا النظرية إلى مجال التطبيق ، فأصدروا القانون الخاص بذلك فى عام ١٩٥٠ واعتبروه نقطة تحول جوهرية فى الفلسفة الاشتراكية. ولا شك أن الذى دفعهم إلى هذا ما لمسوه من عيوب ظاهرة لعل على رأسها أن المركزية الشديدة هددت بتحويل الاشتراكية إلى بيروقراطية سوف تحول دون تطوير المذهب ، لأنها تخلق طبقة جديدة أو صفوة جديدة تستغل ملكية الدولة لوسائل الإنتاج ، فى اكتساب مزايا منوعة لا بد أن تحرص على الاحتفاظ بها ، ومن هنا يعود الاستغلال من جديد وهو الاستغلال الذى ما تقوم الاشتراكية إلا للقضاء عليه واجتثاثه من جذوره ، وخلق الظروف الموضوعية التى تحول دون ظهوره ثانية وفى صورة جديدة تحت شعار كاذب من الاشتراكية .

قلنا إن الماركسية قوامها الملكية الاجتماعية لوسائل الإنتاج ؛ ولكن إلى أى مدى يطبق هذا المبدأ ؟ والذى أثار هذا السؤال هو قطاع الزراعة . إن



م . تونج

الجميع متفقون ، وحتى فى البلاد الرأسمالية ، على المساوئ المترتبة على تفتيت الأرض الزراعية ، مما يحول دون استخدام التكنيكات التى تعمل على زيادة الإنتاج ، وبالتالى دون الاستفادة من مزايا الإنتاج الكبير . ولقد أخذ الاتحاد السوفييتى بنظام المزارع الجماعية وهى من الناحية النظرية اتحاد حر من الملاك ، ولكنها تحولت من ناحية الواقع إلى وحدات تخضع خضوعاً كاملا للقرارات التى تتخذ فى المركز ، ولعلها من العوامل الرئيسية فى الأزمات التى يواجهها هذا البلد الآن والتى تتمثل فى نقص المواد الغذائية خاصة . وهنا قال المفكرون الماركسيون (ونلاحظ هنا أن موضع الزراعة لم يحتل مكاناً مركزياً عند ماركس) إن ظروف الفلاح التاريخية مختلفة ، فالعامل فى المصنع يعتبر نفسه سلعة أو ما يشبه السلعة ، أما الفلاح الصغير فالأرض بالنسبة إليه جزء من تراث الماضى ومن حياته . وقالوا أيضاً إن الهدف هو منع الاستغلال ، وهذا

الهدف يمكن أن يتحقق عن طريق الحد الأعلى للوحدة الزراعية التى يجوز تملكها ملكية خاصة ، على أن يطبق نوع من التعاون الاختيارى عن طريق التوعية ، أو أن تقام علاقة بين الملكيات الخاصة والملكيات الاشتراكية فى الزراعة ، كما حدث فى يوغوسلافيا مثلا . وعمد الصينيون اعتباراً من عام ١٩٥٨ إلى إنشاء « الكوميون » ليكون دليلا على إمكانية إلغاء الملكية الخاصة فى الأرض ، وهو نظام وصفه السوفييت عند قيامه بأنه يمثل خطوة رجعية أو ردة إلى الوراء ، والواقع أن الصينيين راحوا بعد وقت لا يضعون التأكيد كل التأكيد على هذا النظام .

إن السؤال الذى يوجهه البعض الآن : هل يعدل الاتحاد السوفييتى مثلا ، فى المستقبل ، عن الأسلوب السائد لديه ويأخذ بنظام الملكية الفردية فى الأرض ، مع وضع قيود تحول دون الاستغلال من جهة ، ورسم تنظيمات تسمح بالاستفادة من مزايا الإنتاج الكبير من جهة أخرى ؟ لو نظرنا إلى بلاد أوربا الشرقية لوجدناها لم تأخذ بالمزارع الجماعية تنظيما شاملا للقطاع الزراعى ، ولعل ألمانيا الشرقية وبولندة يضربان مثلا طيباً عن ارتفاع الإنتاج نسبياً برغم وجود الملكية الخاصة ، حتى أنهم ليطلقون على البلد الأول « الواجهة الجذابة » للمعسكر الشيوعى . ومنذ أسابيع قلائل نشر مقال فى إحدى الصحف السوفييتية الكبرى ، له مغزاه الذى يمكن أن يسفر فى المستقبل عن تطورات قد تكون لها أهمية كبرى . فالمعروف أن الفلاح يعطى قطعة صغيرة يستغلها لحسابه الخاص ، فى إنتاج أنواع من المحاصيل النباتية والبستانية والحيوانية . وبرغم أن مساحة هذه القطع ضئيلة للغاية لا تكاد تصل إلى واحد فى المائة من مساحة الأرض المنزرعة فى الاتحاد السوفييتى ، إلا أنها تسهم بنحو ٢٣ فى المائة من الإنتاج السوفييتى الكلى من هذه المنتجات ، وهو أمر لا شك ملفت للنظر ، وقمين أن يلقى بظلال من الشك على سلامة « الجماعية » فى الزراعة .

ويبدو أن هذه الملكية الخاصة ، وهى محدودة للغاية ، تعرضت لهجوم يدعو إلى القضاء عليها بحجة كونها خروجاً على مبدأ الملكية الاجتماعية لوسائل الإنتاج ؛ وهنا طلعت « برافدا » بمقال تدافع فيه عن هذه الملكيات الخاصة الصغيرة . هذا الدفاع وان اقتصر على هذه الناحية ، لا بد أن يكون له مغزى ، بل وهدف ، إذا ذكرنا أنه ينشر لأول مرة . فما الذى يدل عليه ؟ أقرب الاحتمال أنه يوحى بربحية هذه الملكيات الخاصة الصغيرة بالقياس إلى المزارع الجماعية والحكومية ، وقد يوحى أيضاً بوجوب الاتجاه إلى زيادة مساحتها . ويبدو لنا أن المفكرين السوفييت يهدفون إلى إحداث تغيير فى النظام القائم ، وقد يكون توسيع مساحة هذه القطع مقدمة لتعميم المبدأ بصورة شاملة . إن اختلاف الآراء حول هذا الموضوع فى البلاد التى أخذت بالمذهب الماركسى ، مرده إلى أن الزراعة هى أضعف الحلقات فى بنيانها الاشتراكى .

## الديموقراطية والاشتراكية

تتحدث الماركسية عن « دكتاتورية البروليتاريا » وبرغم أن الكتاب الماركسيين يجمعون على أن هذه الدكتاتورية لا تعدو أن تكون مرحلة مؤقتة تقضى بها ضرورات إقامة المجتمع الاشتراكى ، إلا أنهم

يحذرون من أخذ كلمة الدكتاتورية بمفهومها التقليدى ، ويضيفون أنها نوع من الديموقراطية الاشتراكية حيث لا وجود لطبقات لها مصالح خاصة منبعثة من ملكية وسائل الإنتاج ، كما أن هذه البروليتاريا ما هى فى الواقع إلا الأغلبية الساحقة من المجتمع .

ولكن التجارب أسفرت عن حقائق لا يمكن انكارها :

فأولا : هذه الدكتاتورية ما هى فى الواقع إلا سيطرة الحزب الشيوعى ، وبعبارة أخرى إن نظام الحكم قائم على حزب واحد . فاذا أخذنا فى الاعتبار أن آخر إحصاء فى الاتحاد السوفييتى يشير إلى أن عدد الأعضاء العاملين والمرشحين بالحزب هو ١٢ مليوناً ، كان معنى هذا أن قلة صغيرة من الشعب هى التى تتولى الحكم ، وتزداد الصورة اظلاماً إذا تذكرنا أن عدد أعضاء الحزب لم يتجاوزوا المليونين قبيل الحرب العالمية الثانية . ومؤدى هذا أن دكتاتورية البروليتاريا ما هى إلا دكتاتورية الحزب ، ودكتاتورية طليقة بعبارة أصح .

ثانياً : وهذه الدكتاتورية تحولت بسهولة إلى دكتاتورية فرد هو ستالين ، فاستبدبالأمر واشتط فى ارتكاب المظالم وسفك الدماء ، دون رقيب أو حساب إلى أن مات . وحتى الذين هاجموا أساليبه فى الحكم بعد وفاته ، لم يجرءوا على ابداء آرائهم التى يؤمنون بها خلال حياته .

ثالثاً : وهذه الدكتاتورية أياً كانت الصورة التى تبدو بها ، هى التى تنفرد باتخاذ القرارات الاقتصادية ( والسياسية ) التى تتصل بحياة أعضاء المجتمع ككل ، وكثيراً ما وقعت فى أخطاء من ناحية التنظيم الاقتصادى ، سرعان ما تعدل عنها إذا تغير القائمون على جهاز الدولة .



أ . ش . جيفارا

رابعاً : وجاءت المفاجأة الكبرى حين اجتمعت اللجنة المركزية سراً ، ثم طلعت ببيانها الذى أعلنت فيه تنحية المستر خروشوف ، دون إبداء الأسباب الحقيقية لهذا الاجراء ، الأمر الذى لم يثر دهشة الشعب السوفييتى فحسب ، بل وكان مفاجأة للأحزاب الشيوعية فى البلاد الأخرى ومدعاة إلى تساؤل طال أمده .

من هذا الذى أوردناه على سبيل التمثيل لا الحصر راح النظريون يستخلصون نتائج لها أهميتها :

١ — حقيقة هناك مجالس ولجان عليا تقرر السياسة ، وهى تقول إن خلافات فى الرأى تنشأ فى داخلها ، ثم تفض ويصدر قرار الأغلبية . ولكن : هل حقيقة للأقلية حرية المناقشة وإبداء الرأى والاعتراض ؟ إن تجربة ستالين تنهض دليلا كافياً يدحض هذه الدعوى .

٢ — واللجنة المركزية مثلا قررت استبعاد خصوم خروشوف ، ثم عادت هذه اللجنة فيما بعد

فاستبعدت خروشوف نفسه ، ويمكن أن تفعل الشئ نفسه بالنسبة إلى خلفائه . والسؤال المهم الآن هو : وما موقف الشعب من هذا كله ؟ هل أخذ رأيه فى هذه التغييرات الحاسمة ، سواء عن طريق الاستفتاء أو إجراء انتخابات جديدة ؟

٣ – إن نظرية لينين قائمة على أن مصالح البروليتاريا ومصالح الحزب الشيوعى متماثلة ، أو يجب أن تكون كذلك ، ولكن الأحداث التى جرت ، والأخطاء التى ارتكبت ، وضروب الارهاق المعيشى التى تعرض لها الشعب – كل هذا لا يمكن أن يؤيد نظرية لينين .

٤ – ولقد ركزت السياسة الاقتصادية السوفييتية على الصناعة وجعلت لها الأولوية على الزراعة ، ثم قامت دعوات إلى توجيه المزيد من الاهتمام إلى الزراعة . وشددت على صناعات سلع الإنتاج على حساب سلع الاستهلاك ، وها هى ذى اليوم تتحدث عن ضرورة الاهتمام بتوفير النوع الأخير من السلع ، لأن الشعوب لا يمكن أن تعيش دائماً على شعارات الثورة على حد قول خروشوف . وتدل الوثائق التى سمح بنشرها أن هذه الاتجاهات المتعارضة كانت تظهر فى داخل اللجنة المركزية ، وفى هذه اللجنة كانت تتخذ القرارات ، بينما الشعب فى مجموعه فى موقف سلبى .

ومن هذه النتائج التى أشرنا إليها ، بدأت تبرز فى صفوف المفكرين الماركسيين حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، يعبر عنها السؤال التالى : هل الحزب الواحد مهما قيل عنه إنه طليعة البروليتاريا ، فيه ضمان بتحقيق الديموقراطية بمعنى اشتراك الشعب فعلا فى اتخاذ القرارات الاقتصادية والسياسية ؟ وبرز رأى يجيب على السؤال بالنفى ، ويطالب بتنظيم جديد ، هو تعدد الجماعات السياسية ، والعدول عن نظام الحزب الواحد . حقيقة لم يؤخذ بالرأى ، ولكن المحقق أن الموضوع يقلق الماركسيين .

من الحجج التى يدلى بها المعارضون لفكرة التعدد ، أن نظام التعدد بورجوازى الطابع ، كما أن فيه خطر ظهور اتجاهات معادية للاشتراكية . والرد ليس بالعسير . فاذا كانت الجماعات السياسية فى المجتمعات الرأسمالية تعبر عن مصالح منبثقة من علاقات الملكية القائمة ، فهذا الأمر لا وجود له فى ظل النظام الاشتراكى حيث الملكية اجتماعية . وإذن فالجماعات السياسية التى تظهر إنما تمثل اتجاهات تنصب على تطوير الاشتراكية وتمارس النشاط فى ظلها . والدول الرأسمالية نفسها تضرب المثل . فبرغم ما هناك من اختلافات بين الديموقراطيين والجمهوريين فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وبين المحافظين والأحرار فى بريطانيا ، فان لهم جميعاً هدفاً واحداً هو الابقاء على جوهر النظام الرأسمالى . وهذا هو ما يتعين أن تأخذ به البلاد التى تطبق الماركسية ، فتعدد الجماعات السياسية التى هدفها الأول المحافظة على النظام وان تفاوتت المناهج والأساليب .

هذه المشكلة الخاصة بالعلاقة بين الديموقراطية والاشتراكية ، تمثل أعقد المشكلات التى تواجه النظريين الماركسيين ، ولم يتفقوا بعد على الحل المناسب والذى نرى أن الظروف الموضوعية سوف تفرضه فى المستقبل .

## الليبرالية الاقتصادية

ومنذ عام ١٩٦٢ بدأت دعوة فى الأدب الاقتصادى السوفييتى ، على يد ليبرمان ثم اشترك فيها غيره من الاقتصاديين ، وتضع التأكيد على ضرورة الاهتمام بعامل الربح ، وعنصر الحافز المادى ، والتقليل من المركزية الشديدة فى التخطيط ؛

وظهر مصطلحان جديدان أحدهما « التقدميون » ويطلق على أمثال هؤلاء الدعاة ، والآخر هو « المحافظون » أو « التقليديون » ويوصم به المتمسكون بالأوضاع القديمة .

هذه الدعوة الجديدة تؤكد أموراً ثلاثة رئيسية :

أولا : إن إغفال اعتبارات تحقيق الربح يؤدى إلى انعدام الكفاية ، وإلى ارتفاع التكلفة وعدم الأخذ بالتكنيكات الجديدة ، وكل هذا يضعف مركز الصناعة السوفييتية فى مضمار المنافسة مع الدول الرأسمالية .

ثانياً : والحديث عن الحافز المادى فيه اعتراف بأهمية العنصر الذاتى فى أحد عناصر الإنتاج وهو العمل .

ثالثاً : وموضوع التقليل من مركزية التخطيط واتخاذ القرارات يراد به التخلص من المساوئ الماضية ومن شرور البيروقراطية، كما يراد به توسيع نطاق الديموقراطية بتوزيع المسئوليات على أكبر عدد من المستويات .

وجاء خطاب المستر كوسيجين مؤكداً لهذه المعانى جميعاً ، كما تضمن طائفة من المقترحات تهدف إلى اخراج المعانى النظرية إلى مجال التطبيق العملى . وبغض النظر عن النواحى التفصيلية ،

فالواقع أن هذا الجدل فى الربح والحوافز والتخطيط ، هو جدل فى الحقيقة ينم عن اتجاه نحو مزيد من الليبرالية ، وبعبارة

أخرى نحو إضعاف الدكتاتورية فى اتخاذ القرارات الاقتصادية ، وينم عن اتجاه نحو الاعتراف بالفرد وأهميته فى الحياة الاجتماعية ، وأنه ليس مجرد ترس فى عجلة ، وليس أكثر من هذا . فالاشتراكية الحقيقية وإن كانت تؤمن بصالح المجموع ، فهى لا تنكر حق الفرد ودوره ومكانته ، إذ لو فعلت خلاف هذا لانقلبت إلى نوع من العبودية أو نظام القنية Serfdom . وبمعنى آخر لا بدمن التوفيق بين صالح المجتمع ككل وإنسانية الإنسان الفرد .

وإذا كان الاتحاد السوفييتى طبقاً لما ورد فى خطاب كوسيجين أكد ضرورة إدارة المؤسسات الاشتراكية بحيث تحقق ربحاً مناسباً ، واعترف بضرورة حصول العاملين على جانب من هذا الربح الذى تحققه جهودهم ، و خول للمؤسسات مجموعة من الحقوق والصلاحيات حتى تحسن أداء عملها ، وقدر أهمية رأى الإنســان بوصفه مستهلكاً له أذواقه واختياراته ، إلا أنه حافظ على قدر كبير من جوهر التخطيط المركزى ، ولم يسر إلى الحد الذى وصلت إليــه بعض بلدان أوربــا الشرقيــة كتشيكوسلوفاكيا مثلا التى منحت مديرى المؤسسات حرية تحديد الأثمان التى تباع بها المنتجات .

وبهذا الصدد يجب ألا نخطئ فنرى فى أمثال هذه الاتجاهات ردة عن الماركسية ، إذ يجب أن نأخذ فى الاعتبار أن بينها وبين الاتجاهات المماثلة فى البلدان الرأسمالية ، فارقاً أساسياً هو نوع الملكية فى ظل النظامين المتعارضين .

إلا أن موضوع الحافز المادى قوبل بالنقد من جانب الأوساط « التقليدية » التى تدعى التمسك بمبادئ الماركسية « الأرثوذكسية » . وممن يمثلون هذا النقد فى خارج الاتحاد السوفييتى جيڤارا Ché Gevara الذى كان إلى عهد قريب من دعامات النظام الثورى فى كوبا . يقول جيڤارا إن فكرة الحافز المادى تنطوى فى الحقيقة على العودة إلى قانون القيمة الذى يقوم عليه النظام الرأسمالى . لأن مهمة الاشتراكية هى بناء الإنسان الاشتراكى الجديد الذى لا تحركه أية

حوافز مادية ، وإنما يعمل مدفوعاً بالوعى الطبقى أولا وقبل كل شيء . وهذا الوعى الطبقى ليس معناه صالح المجموع فى المجتمع المحلى وحده فحسب ، وإنما معناه أن يضع هذا الإنسان الاشتراكى نصب عينيه الثورة العالمية . فالإنسان الاشتراكى يجب أن يعد نفسه طليعة من طلائع هذه الثورة العالمية ، ومثله لا ينبعث من أية اعتبارات مادية أيا كانت ، إنه إنسان صفاته الأساسية الشجاعة والوعى الطبقى والتضحية فى سبيل المثل الأعلى : ولكن جيفارا إذ يتصور هذا الإنسان المثالى إنما يدخل فى عداد أصحاب اليوتوبيات ، لأنه يتجاهل غرائز إنسانية موروثة ، وصفات تكونت على مر التاريخ الطويل للمجتمع البشرى :

## المد القومى

وفى المعسكر الشرقى اتجاه ينطوى على امكانيات واسعة الأبعاد ، لأنه يتعلق بالعلاقة التى يجب أن تقوم بين الدول المندرجة فى هذا المعسكر ، أو بالعلاقة بين القومية والأممية ، حقيقة كان النظريون الماركسيون يتحدثون عن وحدة الطبقة العاملة ، بغض النظر عن أجناسها وأوطانها وعقائدها ، ومن هنا كانت صرخة « البيان الشيوعى » الشهيرة « يا عمال العالم اتحدوا » . وكانت وحدة الهدف والنضال أساسية لنجاح الحركة الاشتراكية وهى تكافح ضد أعدائها : ولكن ما أن خرجت الدعوة النظرية إلى مجال التطبيق العملى ، حتى راحت تظهر المتناقضات ، وحتى أخذت تلك الوحدة تتحول إلى مفهوم جديد .

فبعد أن قام النظام الماركسى فى دول أوربا الشرقية انتهج ستالين سياسة جديدة تتفق مع المركزية الطاغية التى طبقها على الصعيد السوفييتى ، هو أن سياسة المعسكر يجب أن ترسمها موسكو بوصفها الأقدم عهداً بالماركسية تطبيقاً ، والأكثر تقدماً من الوجهة الصناعية ، والأشد قوة من الناحية العسكرية ، وتحولت هذه البلدان إلى مذنبات تسير فى الفلك السوفييتى ، وفرض عليها تنظيم اقتصادى يهدف كما قيل إلى التكامل ، وتمثل فى منظمة الكوميكون : ورضخ قادة الأحزاب الشيوعية فى هذه البلدان للضغط إذ لم يكن مركزهم قد ثبت واستقر بعد ، وبالتالى كانوا فى حاجة ماسة إلى الدعم والتأييد من جانب الشقيق الأكبر .

ولكن ، وبخاصة بعد موت ستالين ، جدت أمور لها وزنها : فهناك أولا الإدراك بأن هذه البلاد الأقل شأناً ، لها أوضاع اقتصادية واجتماعية تختلف عنها فى الاتحاد السوفييتى ، وتتطلب أسلوباً مختلفاً فى معالجة بعض المشكلات : ولوحظ أيضاً أن التكامل الاقتصادى المنشود ربما ينتهى الأمر به إلى اعتماد هذه البلدان على الاتحاد السوفييتى أو تبعيتها الاقتصادية له . وجاءت سياسة خروشوف الجديدة من حيث تصفية الستالينية فأثارت غضباً فى بعض الأحزاب الشيوعية ، وكانت من أسباب خروج ألبانيا ثم الابتعاد التدريجى من جانب الصين ، ذلك الابتعاد الذى تحول إلى صراع أيديولوجى وتعين على الأحزاب الشيوعية أن تحدد موقفها منه ، فاذا بدول أوربا الشرقية تقف مؤيدة لوجهة نظر السوفييت ، بينما وقفت أحزاب أخرى إلى جانب الصين ، أو دب الشقاق فى صفوفها كما حدث فى أحزاب بلچيكا وعدد من دول أمريكا اللاتينية : وأخيراً — وليس آخراً — حدثت تنحية خروشوف دون أن تأخذ الأحزاب علماً بما كان مقرراً أن

يحدث ، بل ولم تخطر بالأسباب الحقيقية فى حينها .

كل هذا يعكس ظاهرة جديدة ، هى اشتداد النزعة القومية . هذه النزعة جعلت بعض بلاد المعسكر الشرقى ترى أن خضوعها للتوجيه من مركز واحد سوف يفقدها شخصيتها . وكذلك لاحظ البعض الآخر أن عليها أن تتبع سياسة اقتصادية أدنى إلى مصالحها الذاتية مع المحافظة فى الوقت نفسه على العلاقات الطيبة – وفى حدود واضحة – مع دول المعسكر . هذه هى النزعة الاستقلالية التى بدأت تظهر بشكل واضح فى داخل المعسكر الماركسى ، فسارت الصين فى اتجاه معين وانحازت إليها ألبانيا مثلا . وبدأت دول مثل رومانيا تنتهج سياسة اقتصادية مستوحاة من واقع ظروفها .

ولعل من مظاهر الاتجاه الاستقلالى الجديد العمل على توثيق العلاقات التجارية مع بلدان الغرب الرأسمالية ، بل إن بعض هذه الدول مثل المجر يبحث الآن التعاون مع المؤسسات الرأسمالية الغربية فى إنشاء صناعات ومشروعات مشتركة حتى تستفيد من خبرات الأخيرة الفنية ومن امكانياتها المالية .

ومعنى هذا كله أننا أمام اتجاه تحركه بالمحل الأول الاعتبارات الصادرة عن المصالح القومية أو المحلية . ليس المعنى أنه ارتداد ، وإنما هو إقامة العلاقات بين دول المجموعة على أساس التكافؤ والمصلحة المتبادلة ومعناه أيضاً تحطيم الحواجز التى فرضت من قبل للحيلولة دون الانفتاح على دول أخرى تسير وفق أنظمة مختلفة .

الخلاصة أن ثمت قضايا عدة هى موضع الجدل العنيف ، ولكنها قضايا فرضتها الظروف الناجمة من اتساع رقعة المعسكر من جهة ، ومن التطبيق العملى من جهة أخرى .

راشد البراوى



## كانط وميتافيزيقا الأخلاق

كسبت المكتبة العربية أخيراً ترجمة طيبة لكتاب « أسس ميتافيزيقا الأخلاق » لعملاق الفكر الألمانى كانط ، ترجمها عن ترجمة الأستاذ دلبوس الفرنسية الدكتور محمد فتحى الشنيطى . ويؤرخ الكتاب ( ١٧٨٥ ) لبداية التفكير العلمى لصاحبه ، ويوجز ويمهد لكتابه الكبير « نقد العقل العملى » ( ١٧٨٨ ) وهو فى مجموعه دراسة فى طبيعة التجربة الأخلاقية تقود لنتيجتين : الأولى – أن الأمر الأخلاقى عام مطلق ضرورى شامل . والثانية – أن الأخلاقية تستلزم التسليم بحرية الإنسان . والترجمة الفرنسية التى نقل عنها المترجم هى خير ترجمة للأصل الألمانى شكلا ومضموناً ، وهى مزودة بالعديد من الإشارات والهوامش والتعليقات التى تؤكد فهم دلبوس العميق لفلسفة كانت الصعبة . وهذه الترجمة جهد مشكور لتطويع فكر وأسلوب كانط المفرط فى صعوبته للعربية ، وقد صدرها الدكتور الشنيطى بمقدمة رشيقة ( ٢٠ صفحة ) حدد فيها العلاقة بين مؤلفات كانط ، وبين كيف تعاونت هذه المؤلفات فى إبراز « برنامجه » الفلسفى ، وكيف أن هذا البرنامج يحميه من تهمة « الانعزالية » أو « الترانسندنتالية » التى علقت به . ذلك أن تعالى كانط كما يقول الدكتور الشنيطى هو : تعالى الفنان المبدع وهو يعبر عن صميم الواقع وأعماق الوجود الإنسانى !

● إن الديالكتيك الذى يقدمه لنا انجلز منهجاً حقيقياً أصيلا للفلسفة يرجع فى أصله إلى التأمل اللاعلمى للفلسفة القديمة ، وما لبث أن حل محله المنهج التحليلى للعلم الطبيعى الحديث .

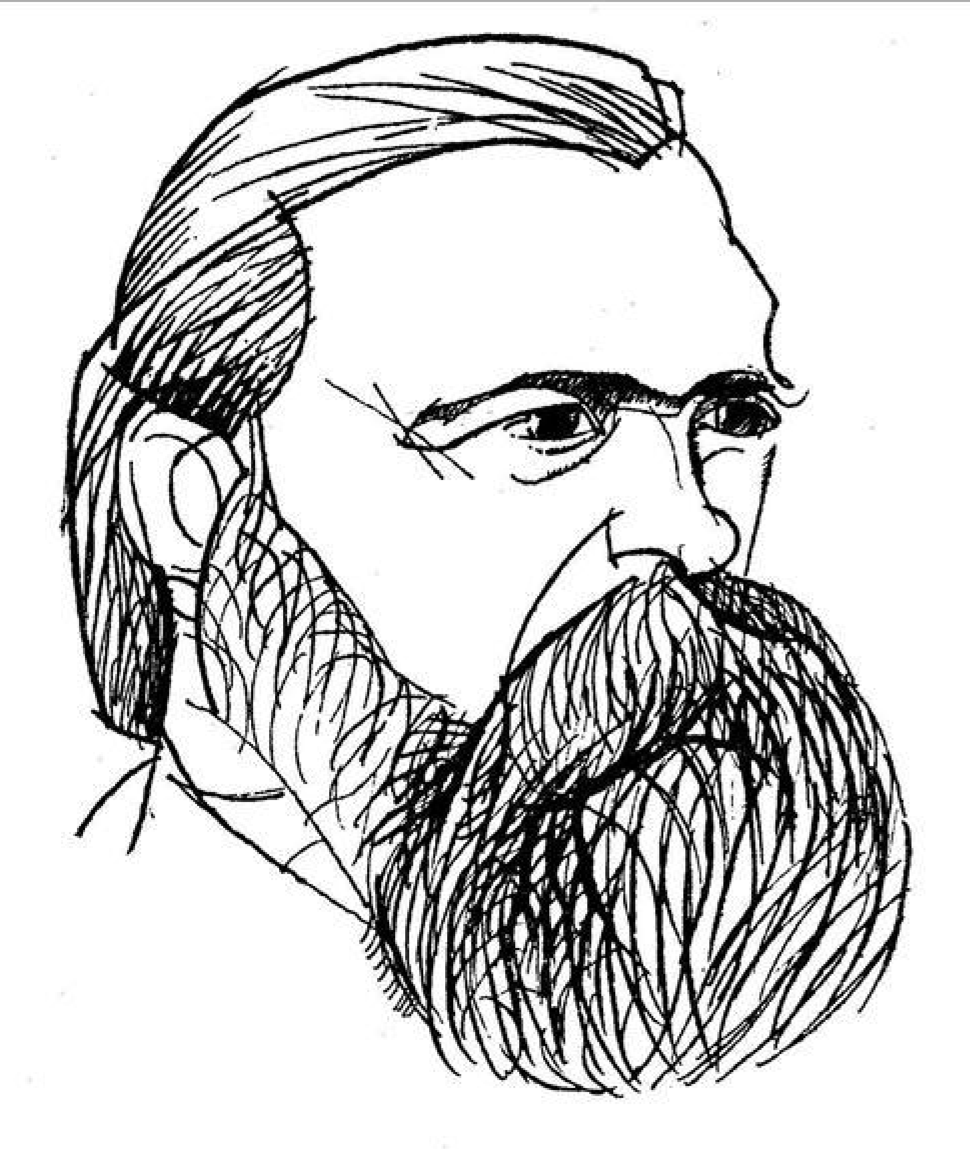
● وبعد ذلك يذهب انجلز إلى أن التراث الديالكتيكى للفلسفة الألمانية أعقبته الفلسفة المادية الحديثة ، ولكننا لا نجد مثلا واحداً على هذه الفلسفة المادية الحديثة إلا فلسفة انجلز نفسه .

● إن الفيزياء تقود الناس فى طرق ضيقة ومسدودة ، مقلدة المسارات العادية الملتوية للطبيعة ، أما طرق الحكيم فهى واسعة فى كل مكان .

# الماركسية ونقد الميتافيزيقا

محمود رجب

هناك اتجاهات فى الفلسفة المعاصرة تتفق فيما بينها على نقد الميتافيزيقا ، رغم اختلافها الشديد فى وجهات نظرها العامة . وقد بلغ هذا النقد حداً لم تعد معه الميتافيزيقا تلقب – كما كانت تلقب فى الماضى – بملكة العلوم كلها ، وإنما هجرت كأنها امرأة زال جمالها ، وأخرجت من ميدان الفكر المحكم ؛ بدعوى أن أقوالها فارغة من المعنى ، ونودى برمى كتبها إلى النار ؛ لأنها عقبة فى سبيل تقدم المعرفة ومخدر يخدر أذهان الناس عن البحث والتفكير . ولكن هذا النقد يتسم بسمتين : أولاهما ، أنه نقد يجئ « من خارج »



# الميتافيزيقا

الميتافيزيقا نفسها ؛ فهو يأتي إما من جانب العلم ، أو من جهة اللغة وبنائها ، أو من وجهة نظر الإدراك العام ، ويستهدف أول ما يستهدف القضاء على الميتافيزيقا وهدم أركانها . وهذا على العكس من نقد كانت أوهيدجر مثلا ، الذى يتميز بأنه نقد ينبثق « من داخل » الميتافيزيقا ، بل هو نفسه ميتافيزيقا ، مقصده الأسنى إحياؤها وتأسيسها على دعائم جديدة ثابتة . أما السمة الثانية فهى أن صلة أصحاب هذا النقد بالتراث الفلسفى واهنة ضعيفة ، ويتضح هـــذا عند تعرضهم لتاريخ الفلسفة لإثبات الدعاوي التى يزعمونها ؛ فيثبتون تفسيرات لبعض الفلاسفة أو لعصور معينة تدل على عدم اتصالهم الوثيق بهذا التاريخ ، وتكشف عن جهلهم بمقاصد الفلاسفة الذين يعرضون لهم إما كشواهد إثبات لأقوالهم أو كشواهد نفى لما يناقضها .

وإثباتاً لقولى هذا سوف أختار الاتجاه الماركسى من بين تلك الاتجاهات ، جاعلا اعتمادى على كتاب إنجلز « الرد على دوهرنج » ( الترجمة الإنجليزية . موسكو - ١٩٥٤ ) ، وهو أحد الكتب الرئيسية التى لا يزال الماركسيون إلى اليوم يرددون ما فيه من آراء عن الميتافيزيقا :

المعروف عن الماركسية أنها قلبت فلسفة هيجل رأساً على عقب ؛ فبعد أن كانت الميتافيزيقا عند هيجل نسقاً للتفكير التأملي ، يتميز بالمثالية ، ويتخذ من الديالكتيك لحظة أو مرحلة ضرورية فى بنائه ، جاء الماركسيون وحوّلوا هذه النزعة المثالية إلى نزعة مادية ، وجعلوا العلاقة بين الميتافيزيقا والديالكتيك علاقة عداء وتقابل . وهذا ما عبر عنه إنجلز فى كتابه المذكور ، فذهب إلى أن الميتافيزيقا هى النظرية التى تنظر إلى الوجود على أنه مجموعة من الموضوعات المستقلة ، المنفصل بعضها عن بعض ، وترى الطبيعة مجرد حالات وظواهر ثابتة لا تتحرك ولا تتطور . أما الديالكتيك فهو – على العكس من الميتافيزيقا – المنهج الأوحد لتحصيل المعرفة ، ينظر إلى الوجود فى مجموعه ، بوصفه كلا ، ومن حيث هو نظام عضوى متناسق متطور .

وهنا نتساءل : كيف جاء إنجلز بهذه الفكرة عن التقابل بين الميتافيزيقا والديالكتيك ؟ وبأى تفسير لتاريخ الفلسفة قصر إنجاز الميتافيزيقا على مثل هذه النظرية الخاصة ، التى هى أبعد ما تكون عن الميتافيزيقا بمعناها الحقيقى ؟ يقول إنجلز ما نصه : « إن الفلاسفة اليونانيين كانوا جميعاً ديالكتيكيين بالطبيعة ، وخاصة أرسطو – هيجل العالم القديم – الذى حلل الأشكال الأساسية للتفكير الديالكتيكى . أما الفلسفة الحديثة فعلى الرغم من أنها قد وجدت أنصاراً أقوياء للديالكتيك ( مثل ديكارت واسبينوزا ) ، فقد انغمست فيما يسمى بالطريقة الميتافيزيقية فى التفكير بتأثير من الفكر الإنجليزى على وجه الخصوص . وخضع أيضاً الفلاسفة الفرنسيون فى القرن الثامن عشر – على الأقل فى مؤلفاتهم الفلسفية – تحت سلطان هذه الطريقة الميتافيزيقية » ( صفحتا ٣٢، ٣٣ ) .

إن الدارس لتاريخ الفلسفة ليدرك ما فى كلام إنجلز من قطعية وقصور ؛ فصحيح أن أرسطو بحث أشكال التفكير الديالكتيكى ، ولكن لا يخفى على أحد مقدار تحقيره وحطه من شأن هذا الضرب من التفكير. وتاريخ الفلسفة يبين لنا أن الفلاسفة اليونانيين كانوا ميتافيزيقيين بالطبيعة ، وأن الميتافيزيقا الحديثة وجدت من ديكارت واسبينوزا أقوى المدافعين عنها ، وأن الفلاسفة التجريبيين الإنجليز أنكروا هذه الميتافيزيقا واستبعدوها واستحدثوا طرقاً وصفية فى التفكير ، وأن ثمت تفكيراً مضاداً للميتافيزيقا ومناهضاً لها ساد فرنسا إبان القرن الثامن عشر .

ويذهب إنجلز إلى أن الظواهر التى تبدو لملاحظتنا العادية ما هى إلا علاقات وعمليات متبادلة ومختلطة اختلاطاً لانهائياً ؛ فكل شىء يظهر متحركاً ، متغيراً ، متحولا . ويعتقد أن أسلم طريقة لإدراك العالم وفهمه يمكن أن نجدها عند الفلاسفة اليونانيين ، وخاصة هرقليطس الذى قال بأن كل شىء موجود وغير موجود فى نفس الوقت ؛ ذلك أن كل شىء متحول على الدوام ، وفى سيرورة



(أو صيرورة) متصلة مستمرة . ( ص٣٣ ) . وهذا فى الواقع هو ما أشار إليه هيجل عند عرضه لنظريته فى الديالكتيك . ولكن ، ماذا عن بارمنيدس ؟ ألم يكن هو الآخر فيلسوفاً يونانياً ، لا يقل أهمية عن هرقليطس ؟ إن إجمال هذا التقابل بين هرقليطس وبارمنيدس ، والقول بأن الفلاسفة اليونانيين كانوا على وجه العموم يأخذون بنظرية الحركة المستمرة يدل على قصور فى النظر وقطعية فى الرأى، أو هو — إذا جاز لنا أن نستخدم عبارة إنجلز نفسه — « اعتقاد ميتافيزيقى لا ديالكتيكى » .

ولكن ، على أى نحو يفسر إنجلز نشأة وتطور الفكر الذى ينظر إليه على أنه ميتافيزيقاً ؟ . لقد قال بأن الفلاسفة اليونانيين ( الذين يعدهم ديالكتيكيين بالطبيعة ! ) لم يفسروا الظواهر الفردية على الرغم من ادراكهم للطابع العام للكل . ومن ثم ظهرت الحاجة إلى بحث طبيعةهذه الظواهر والعلاقة التى تربط بينها بمعزل عن أوضاعها الطبيعية أو التاريخية . وكان هذا التحليل المجرد للظواهر هو موضوع العلم الطبيعى والبحث التاريخى، ولكن . طالما أن مثل هذه الدراسة تتطلب — فيما يقول — جمعاً لمواد البحث فقد ظلت قاصرة لم تتطور عند اليونانيين . والعلم الطبيعى بمعناه الدقيق لم يحرز التقدم السريع إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، على الرغم من أن باحثى مدرسة الإسكندرية القديمة ومفكرى العرب فى العصور الوسطى كانوا مهتمين بدراسة الطبيعة . والتطور الكبير الذى حدث خلال الأربعمائة سنة الأخيرة يتمثل فى دراسة الطبيعة دراسة تحللها إلى أجزاء مفردة ، وتقسم العمليات والمظاهر المختلفة إلى فئات محددة ، وتفحص داخل الكائن العضوى بتشريحه وتمزيق كيانه . وإلى هذا الحد لا اعتراض، ولكن الاعتراض يثور عندما يستطرد قائلا فان ثمة اتجاهاً نشأ فى حضن ذلك الجو العلمى ، أخذ يحلل الطبيعة إلى حالات ساكنة ، ثابتة لاتتغير ، جامدة لا حياة فيها ، منفصلة عن الكل . وعندما أُستخدم هذا المنهج التحليلى العقلى للعلم فى الفلسفة ، نشأت عندئذ الطريقة الميتافيزيقية فى التفكير . ويرى إنجلز أن بيكون ولوك هما اللذان قاما بنقل هذا المنهج التحليلى إلى ميدان الفلسفة ، ويعقب ذلك مباشرة العبارة التى لا يزال الماركسيون يرددونها إلى اليوم وهى : « إن الأشياء وانعكاساتها فى الذهن — أى التصورات . هى عند الميتافيزيقى ، أمور لا بد من النظر إليها على أنها منفصلة بعضها عن بعض ، وهى موضوعات للبحث ثابتة ، ومعطاة دفعة واحدة » ( صفحة ٣٤ ، ٣٥ ) .

نتبين من هذا أن إنجلز لا يقصد بالميتافيزيقا نظرية الوجود ولا علما إلهيا ، ولاحتى طريقة قطعية استنباطية فى التفكير ، وإنما ينظر إليها على أنها طريقة للتفكير تنشأ نتيجة استخدام المنهج التحليلى للعلم الطبيعى الحديث فى الفلسفة . وبالطبع لم يذهب إلى الحد الذى يقول معه بأن العلم الحديث ميتافيزيقى. ولكن الأمر الذى يثير الدهشة ، هو قوله العجيب بأن أصل الطريقة الميتافيزيقية يكمن فى العلم الحديث بدلا من أن يوجد فى الفلسفة القديمة أو ديانة العصور الوسطى . وفى مقدورنا لمرء أن يستنبط نتيجة لا يشوبها الخطأ هى : أن الديالكتيك الذى يقدمه لنا منهجاً حقيقياً أصيلا للفلسفة يرجع فى أصله إلى التأمل اللاعلمى للفلسفة القديمة ، وما لبث أن حل محله المنهج التحليلى للعلم الطبيعى الحديث . ولست أدرى ؛ بأى حق تسمى هذه النظرية نظرية تقدمية ؟ !

ولنترك التعجب جانباً ، ونناقش أقواله ، فان هذه الأقوال تفضى بنا إلى زعمه بأن طريقة التفكير التحليلى للعلم الطبيعى الحديث لا يمكن أن تستخدم فى الفلسفة ، فالديالكتيك بوصفه المنهج

الحقيقى للفلسفة ما هو بطريقة تحليلية علمية فى التفكير ، وإنما هو نظر إلى الأشياء بوصفها كلا : أو إن شئت قلت : إنه نظر تأملى ، وهذا تفسير قد يصدم الكثيرين من الماركسيين . ولكن قل لى : ما هو الفرق بين قوله « نظر إلى الأشياء بوصفها كلا » ( أى فى مجموعها ) والنظر التأملى ؟ الواقع أن لافرق يذكر .

فالآن يسود بين ماركسيي هذه الأيام إعتقاد بأن المادية التاريخية تشبه على وجه العموم، نظرة الإدراك العام التى تعارض الميتافيزيقا أو المثالية ، لذلك فهم يسخرون من الفلاسفة المثاليين المجانين الذين ينكرون وجود العالم الخارجى قبل ظهور الإنسان . ومن سوء حظ الماركسيين أن إنجلز يخذلهم فى اعتقادهم هذا ، إذ يرى أن النظرة التحليلية أو النظرة الميتافيزيقية تتمشى مع الإدراك العام . أما الديالكتيك فهو يناقض ويتجاوز الرأى العام المبتذل .

فانجلز يعتقد أن التفكير الميتافيزيقى الذى يعد الشئ إما موجوداً أو غير موجود ، ويستحيل أن يكون هو هو ، وآخر غير ما هو ، فى نفس الوقت – مثل هذا التفكير الميتافيزيقى يتفق مع نظرة الإدراك العام ، ويبدو لأول وهلة ، أنه صحيح وحق . ولكن إمعان النظر فيه يبين أنه ليس كذلك ، ولا يعبر عن الواقع ، ذلك أن الأشياء وانعكاساتها فى الذهن لابد من تناولها،أساساً فى علاقاتها بعضها ببعض ، وفى حركتها ، ونشأتها وصيرورتها . وهذه العمليات ماهى إلا شواهد على صواب هذه الطريقة فى التفكير ؛ فالطبيعة أساس الديالكتيك ، تقدم قدراً من البينات كبيراً – يتزايد على مر الأيام – لإثبات أنها فى نهاية الأمر ديالكتيكية وليست ميتافيزيقية . ( ص ٣٦ ) . ويضرب إنجلز بالدارونية مثلا يوضح به وجهة نظره الجديدة ، فيزعم أن الفلسفة الألمانية الحديثة استخدمت المنهج الديالكتيكى فى نظرية التطور التى بدأت من نظرية كانت – لابلاس ، وبلغت تمام اكتمالها فى مذهب هيجل ( صفحة ٣٧، ٣٨ ) .

يتضح من هذا أن إنجلز يقصد بالميتافيزيقا منهج العلم الطبيعى فى القرن الثامن عشر ، الذى ظهر بظهور الفلاسفة التجريبيين الإنجليز . أما الديالكتيك فهو المنهج الأصيل للفلسفة الألمانية . وكما رأينا بالنسبة لأرسطو ، نجد أنه يهمل ، بالنسبة لكانت، تقويمه السلبى للديالكتيك ، ويكاد يكون موضع تسليم فى تاريخ الفلسفة أن الأمة الألمانية هى – كما قال بحق هيدجر – «الأمة الميتافيزيقية على الأصالة» (المدخل إلى الميتافيزيقا . الترجمة الفرنسية . ١٩٥٨ . ص ٤٧ ) ، وأن الفلسفة الألمانية هى الوريثة الشرعية للميتافيزيقا ، وكانت بالذات كان اهتمامه الأساسى منصباً على تأسيس الميتافيزيقا وتدعيمها . ولكن كيف تسنى لإنجلز أن يقول بمثل هذه الدعوى التى تناقض الواقع والمسلم به لدى الباحثين؟.



إن تصور إنجلز للميتافيزيقا ينتمى ، فى مضمونه ، إلى طريقة فى التفكير وضحها هيجل هى : التفكير بملكة الفهم . « فالفهم » عند هيجل ، ملكة للمعرفة التجريبية ، لا تصلح للاستخدام فى مجال الفلسفة التى هى الأساس فى معرفة الوجود المعقول فى كليته ومجموعه . ويعتقد أن هذا الاستخدام السيئ للمنهج العلمى فى الفلسفة هو السبب فى الديالكتيك ، أى المنطق العقلى السالب . وقد بيّن كانت من قبل التناقضات التى يزل فيها الإنسان لواستخدم ملكة الفهم وسيلة لإدراك موضوعات الميتافيزيقا مثل الله والحرية وخلود النفس . إن الفهم عنده أداة لتحصيل معرفة علمية صحيحة فحسب . ولقد وصف كومت كانت بأنه أعظم الميتافيزيقيين جميعاً ، ولكن الحق أن هيجل هو ، الميتافيزيقى الأعظم ، لا لأنه لم يكن ديالكتيكيا فهو نفسه الذى جعل من الديالكتيك منطقاً للميتافيزيقا وإنما لكونه فيلسوفاً تأمليا ، لاعلميا ولأن منطقه لا يقوى « الفهم » على دركه . وعلى هذا يبدو غريباً أمر انجلز هذا ، الذى يُعجب بهيجل لأنه أقام المنهج الديالكتيكى ، ويتجاهل تماماً أن هيجل هو نفسه الذى أكمل بناء الفلسفة التأملية ، إن الديالكتيك لا معنى له عند هيجل إلا بوصفه حافظاً للميتافيزيقا وحاميا لها . ثم أليس هو القائل بأن الإنسان — من بين سائر الكائنات جميعاً — هو الميتافيزيقى بالطبيعة ، وأن الأمة بلا ميتافيزيقا كالمعبد بلا إله ؟

وبعد ذلك ، يذهب إنجلز إلى أن التراث الديالكتيكى للفلسفة الألمانية أعقبته الفلسفة المادية الحديثة . ولكننا لا نجد مثلا واحداً على هذه الفلسفة المادية الحديثة إلا فلسفة إنجلز نفسه ؛ لأن الفلاسفة الماديين الآخرين من أمثال فويرباخ وبختر Büchner ، ومولیشوت Moleschott أو هيكل Häckel يتقدهم بعنف إما لأنهم غير ديالكتيكيين أو لأنهم سطحيون ساذجــون . وعلى أى حال ، فهذه الفلسفة المادية الحديثة هى عند إنجلز ديالكتيكية فى جوهرها ، ولم يبق ثمت حاجة إلى فلسفة تجاور وتجاوز العلوم الخاصة ، ذلك أنه عندما يتحتّم على كل علم أن يوضح وضعه فى الإطار العام للأشياء ومعــرفة الواقع فعندئذ يصبح وجود علم خاص بهذا الإطار العام أمراً غير ضرورى ، ولا يبقى من بين جميع المباحث الفلسفية فى الماضى إلا مذهب الفكر وقاعدته ، أى المنطق الصورى والديالكتيك ، أما المباحث الأخرى فتدخل ضمن نطاق العلوم الوضعية للطبيعة والتاريخ ( ص ٤٠ ) . ها هنا يصل تفكير إنجلز إلى أقصى درجات الاختلاط والإضطراب ، فلماذا يصبح العلم الخاص بالإطار العام غير ضرورى، عندما يتحتّم على كل علم أن يتأمل فى وضعه ؟ وهل معنى هذا أن وضع العلم قد يتحدد بذاته دون مساعدة من أية نظرية للمعرفة ؟ ولكن التأمل فى الإطار العام للأشياء والفكر مختلف تماما عن أى علم من العلوم الخاصة هل الديالكتيك هو كالمنطق الصورى ، علـم المعرفة ، أم أن علم المعرفة مقصور على المنطق الصورى ؟ .

وإذا كان الديالكتيك شيئاً أكثر من علم المعرفة ، كأن يكون علم تطور الوجود ؛ فلماذا لا يكون علما وراء العلوم الخاصة ويتجاوزها ؟ ، لماذا لا يسمى ميتافيزيقا أو أنطولوجيا ؟ . وإذا كان الديالكتيك علم الفكر أيضاً ، وإذا كان هو وحده القادر على بعث الحياة فى رفات المباحث الفلسفة الأخرى ؛ فما هو الفرق إذن بين إنجلز والكانتيين الجدد الذين يذهبون إلى أن الفلسفة ما هى إلا نظرية المعرفة ؟ . وإلى جانب ذلك نتساءل

ما هي العلاقة بين المنطق الصوري والديالكتيك ، وما هي الرابطة بين هذين النوعين من المنطق ومنهج العلوم الوضعية ؟ هل الديالكتيك هو الطريقة الديالكتيكية للتفكير ، أم أنه التأمل العلمي حول هذه الطريقة من التفكير ، أم أنه – بمعنى أصح – قانون الوجود ؟ . وبمـــا أن الديالكتيك يسمى علم القواعد العامة التي تتعلق بحركة وتطور الطبيعة والمجتمع والفكر ، فيبدو أنه يعني الوعي التأملي بقانون الحركة والتطور الذي يتحكم في عالم الواقع والفكر . وعلى هذا ، فهو بمثابة ابستمولوجيا وأنطولوجيا ، ولا يختلف عن فلسفة كانت الترنسندنتالية أو منطق هيجل الموضوعي ؛ ولا فرق بينه وبين الميتافيزيقا بمعناها الصحيح . ولكن ، إذا كان الديالكتيك – بناء على هذا – ابستمولوجيا وانطولوجيا في نفس الوقت ، فما هي تلك العلوم التي تسمى علوماً وضعية ؟ . وإذا لم يكن الديالكتيك هو علم قانون الحركة والتطور في الطبيعة والتاريخ ، فأي نوع من المعرفة هو ؟ . وإذا كان الديالكتيك يجاور العلوم الوضعيـــة ، فما هو منهج العلوم الوضعية ، وكيف يحكمها الديالكتيك ؟ . باختصار ما معنى المصطلح « علم وضعي » ؟ وكيف يتميز عن المنهج التحليلي للعلم الحديث منذ بيكون ، أي ما يسميه إنجلز تفكيراً ميتافيزيقياً ؟ . كل هذه الأسئلة لا نجد عنها – للأسف – جواباً شافياً عند إنجلز . وقد تبينا من قبل كيف أن تصور إنجلز للميتافيزيقا تصور ضيق وخاص وغريب . وسواء نشأ هذا التصور عن جهل إنجلز بتاريخ الفلسفة أو عن سوء فهمه له ، فقد أصبح الآن معتنقاً لدى الماركسيين جميعاً ، الذين ينظرون إلى أقوال إنجلز على أنها نصوص مقدسة لا يتناولونها بالمناقشة والمراجعة . ونحن لا يسعنا إزاء هذا إلا أن نقرر – للمرة الثانية – أن هذا التصور قاصر وقطعي ، وأن كلمة « ميتافيزيقا » تستخدم إستخداماً خاصاً ، فهي تدل على نظرة إلى العالم من خلال التفكير التحليلي المجرد لملكة الفهم ، وهي نظرة تنكر الحركة والتغير ، جاءت نتيجة سوء تطبيق المنهج العلمي على الفلسفة ، على يد بيكون ولوك وڤولف ، ووجدت ممثلين ومعتنقين لها في الفلسفة الفرنسية في القرن الثامن عشر .

فما هو أصل هذه النظرة الخاصة للميتافيزيقا ؟ ربما يكون إنجلز قد أساء فهم ما أطلق عليه هيجل اسم « الميتافيزيقا السابقـــة » ، أي تلك النظريات الميتافيزيقية التي تقع في التناقض خلال محاولتها إدراك الوجود المطلق بواسطة ملكة الفهم – وذلك بأن تسرَّع في التقاط كلمة « ميتافيزيقا » عموماً ، وغض النظر عن وصف « سابقـــة » وهيجل شخصياً غير مسئول عن هذا الخلط ؛ فهو غالباً ما ينقد بشدة ميتافيزيقا الفهم ، وهو دائماً صريح في وصفها بأنها « سابقة » و « قديمة » ، أو « تعتمد على الفهم » . ولكن ، إذا كانت



هناك مسئولية ( سلبية بالطبع ) تقع على هيجل فهى تتمثل – فى المقام الأول – فى تسمية ميتافيزيقا باسم مثالية الفلسفة التأملية ، بدلا من أن يسميها صراحة الميتافيزيقاالتأملية أو الميتافيزيقا الديالكتيكية . ومن المحتمل أن يكون هيجل قد آثر هذه التسمية ؛ لأن الميتافيزيقا فى نسقه الفلسفى العام اندرجت تحت المنطق وفقـدت استقلالها ( أنظر تصدير الطبعة الأولى من « علم المنطق » ) . ولكن اندراج الميتافيزيقا تحت المنطق لا يجب أن يختلط بتقابل الميتافيزيقا والمنطق ( ديالكتيكياً كان أو تأملياً ) . علاوة على ذلك ، لا بد من تأكيد أن الميتافيزيقا لا يمكن أن تذوب فى المنطق إلا فى الفلسفة المثالية التى توحد بين التصورات والواقع ، لا فى الفلسفة المادية التى تنظر إلى الواقع على أنه ذو طابع مادى . ونتيجة لهذا لا بد للفلسفة المادية أن تجعل المنطق تابعاً للميتافيزيقا .

ومسئولية هيجل عن هذا الخلط تتمثل – ثانياً – فى أنه استخدم كلمة واحدة هى « ميتافيزيقا » للدلالة على الميتافيزيقا بوصفها فرعاً من فروع الفلسفة ، وللدلالة على نظرية معينة . ولكن ، كان يجب عليه أن يميز الميتافيزيقا عن النظريات الميتافيزيقية وعن نظريات الميتافيزيقا ؛ فالأولى فرع من فروع الفلسفة ، والثانية أمثلتها الخاصة ، أما الثالثة فتقوم على تأملات حول الميتافيزيقا . مثل كتاب كانت « نقد العقل الخالص » . والحق أن غموض هذا المصطلح أمر مشترك بين الفلاسفة الألمان عموماً ، وهيجل ليس وحده المسئول عنه . ولسنا فى حاجة إلى أن نقول بأن هيجل لم يرتكب غلطة كبيرة كتلك التى ارتكبها إنجلز عندما قال بأن ديكارت فيلسوف ديالكتيكى ، وأن بيكون مؤسس التفكير الميتافيزيقى ، لقد تحدث هيجل فى « محاضراته عن تاريخ الفلسفة » تحدث عن التفكير التجريبى والوضعى عند بيكون ولوك بلهجة ملؤها الاحتقار العميق ، دون أن تخفى تعصبه القومى ضدهما . ويذهب إلى أننا قد نجد ضرباً من الميتافيزيقا فى فلسفة لوك ، ولكن سياق كلامه يبين – بوضوح كاف – أن مقصده كان بعيداً عن مقصد إنجلز الذى نسب إلى هذين المفكرين التجريبيين طريقة ميتافيزيقية فى التفكير . ولكى نفهم نقد إنجلز لبيكون يجب علينا أن نرجع القهقرى ونفحص رأى بيكون فى الميتافيزيقا .

## رد على إنجلز

قسم بيكون فى كتابه « قيمة التعلم والنهوض به » ( مؤلفات بيكون الفلسفية . لندن . ١٩٠٥ ) المعرفة الإنسانية إلى إلهيات وفلسفة . الإلهيات تهبط من عل ، وهى تُوهب عن طريق الوحى الإلهى . أما الفلسفة فتطلع من تحت ، وهى تُتعلم وتكتسب بواسطة نور الطبيعة ، أى العقل البشرى . وفى الفلسفة إما أن يصل تأمل الإنسان إلى إدراك الله ، أو يوجه نحو الطبيعة ، أو ينعكس على نفسه . وانقسمت الفلسفة – تبعاً لهذا – ثلاثة فروع : الفلسفة الإلهية ، والفلسفة الطبيعية ، والفلسفة الإنسانية أو الإنسانيات . ( ص ٨٩ ) .

والفرع الأول يسمى كذلك لاهوتاً طبيعياً ، فهو « إلهى » لأن موضوعه هو الله ، و « طبيعى » لأن هذه المعرفة نحصل عليها بواسطة نور الطبيعة . والفرع الثانى هو الفلسفة الطبيعية ، أى معرفة الطبيعة . وتنقسم قسمين فرعين : نظرى وعملى . القسم الأول يهتم ببحث العلل ، والثانى يهتم باحداث النتائج والقسم النظرى من الفلسفة الطبيعية ينقسم إلى فيزياء خاصة وميتافيزيقا . وها هنا نقابل تصور بيكون للميتافيزيقا . وهو يوضح باستخدامه لهذا المصطلح القديم على نحو يختلف عن الاستخدام المألوف عموماً ، – إنه يريد أن يتبع القدماء

ويحتفظ بالمصطلح القديم ولكن بمعنى مختلف ( ص ٩٣ ) . وهناك فى تاريخ الفلسفة أمثلة عديدة على التناول الإتفاقى للمصطلحات . بيد أن مثل هذا التغيير فى معنى المصطلح مصدر كثير من اضطراب الفكر واختلاطه . والدراسة التاريخية فى الفلسفة مثقلة بمهمة تحديد المصطلحات لكى تقضى على هذا الاضطراب الفكرى .

إذن ، الميتافيزيقا بوصفها قسماً خاصاً من أقسام الفلسفة الطبيعية تهتم بالطبيعة ، ولا شىء غير الطبيعة ، ولكنها تهتم بأسمى أجزاء الطبيعة وحسب ، فهى تعنى — على العكس من الفيزياء التى تتناول ما هو كامن فى المادة ، وبالتالى تكون عابرة موقتة — بما هو أكثر تجريداً وثباتاً . وبينما تفترض الفيزياء فى الطبيعة الوجود والحركة والضرورة الطبيعية ، نجد أن الميتافيزيقا تفترض أيضاً الذهن والفكرة . وبما أننا رأينا أن الجزء الخاص من الفلسفة الطبيعية المقابل للميتافيزيقا يسميه بيكون الفيزياء الخاصة ، فإننا نستطيع أن نستدل بسهولة أن الميتافيزيقا الجديدة ترادف الفيزياء العامة .

لقد انقسمت الفلسفة الطبيعية إلى بحث فى العلل وإحداث للنتائج . ووصف القسم الأول بأنه نظرى . وبما أن القسم النظرى للفلسفة الطبيعية ينقسم إلى فيزياء خاصة وميتافيزيقا ؛ فلا بد أن يكون الاختلاف بين هذين الفرعين من الفلسفة النظرية راجعاً إلى الاختلاف بين أنواع العلل التى تبحثها هذه العلوم . وهنا يستخدم بيكون تصور أرسطو للعلل الأربع . ويقول بأن الفيزياء تبحث وتتناول العلتين : المادية والفاعلة ، أما الميتافيزيقا فتتناول العلتين : الصورية والغائية . وقد نظر بيكون إلى العلتين : المادية والفاعلة على أنهما غامضتان ومتغيرتان .

أما بالنسبة للعلة الصورية التى هى الموضوع الأول للميتا فيزيقا ، فقد عدّ بيكون أفلاطون محقا فى جعلها الموضوع الحقيقى للمعرفة ، ولكنه كان مخطئاً فى النظر إلى الصور على أنها مجردة تماماً من المادة ، وكان هذا الخطأ هو الذى جعله ينحرف نحو تلك التأملات النظرية التى اصطبغت بها كل فلسفته الطبيعية ( ص٩٤ ) .

إن صور الجواهر عند بيكون هى من التعقيد والتركيب بحيث انه من العبث أن نبحثها وإن كان هذا البحث ممكناً ، فيجب أن نؤجله بعض الوقت ولا نقوم به إلا عندما نكون قد بحثنا وكشفنا الطبائع الأبسط . إن البحث فى صورة الأسد والذهب لا صورة الماء أو الهواء ، بحث هباء لا جدوى منه . أما البحث فى صورة الكثيف والخفيف ، الحار والبارد ، والثقيل والخفيف ... الخ بحث لابد منه ، فهذه الصور التى هى من الطبقة الأولى قليلة العدد كحروف الأبجدية . ومع ذلك تؤلف الماهيات وصور جميع الجواهر ، والبحث فى هذه الصور هو موضوع الميتافيزيقا وعلى الرغم من أن بيكون يجد هـذا القسم من الميتافيزيقا قاصراً ، فهو يعتقد أنه القسم الأسمى ، لاعتبارين : الأول لأنه مختصر وموجز ، يتبع طرق التجربة التى هى واجب على كل معرفة ومزيتها . والثانى لأنه يمكّن الناس من الحصول على الحد الأقصى من الحرية ، ويتيح لهم استخدام هذه الحريه فى أوسع المجالات وأشدها تركيزاً ، « إن الفيزياء تقود الناس فى طرق ضيقة ومسدودة ، مقلدة المسارات العادية الملتوية للطبيعة ، أما طرق الحكيم فهى واسعة فى كل مكان » ( ص ٩٥ ) .

والقسم الثانى من الميتافيزيقا هو البحث فى العلل الغائية . وهذا القسم — فيما يرى بيكون — لم يهمل . وإنما وضع فى غير مكانه فحسب ؛ فينظر إليه على أنه فى الفيزياء لا فى الميتافيزيقا . وبيكون يرفض ذلك ، لأن إدخال العلل الغائية فى مجال الفيزياء قضاء عليها . وهذا لا يعنى أن بيكون يرفض العلل الغائية أو ينكر البحث التأملى

فيها ، وإنما يريد أن يبقى على مجالها الخاص وهو الميتافيزيقا . (ص ٩٦)

هذا ملخص رأى بيكون فى المعرفة عموما والميتافيزيقا خصوصاً . وبعد ذلك نتساءل :

هل نقد إنجلز للميتافيزيقا موجه إلى تصور بيكون للميتافيزيقا ، أى إلى الفيزياء العامة بدلا من أن يوجه إلى الميتافيزيقا التقليدية ؟ أم أن إنجلز كان ينقد فى الواقع منهج بيكون فى مجموعه ؟ لننظر فى الأمر لنرى إن كانت ميتافيزيقا بيكون تستحق اتهامات انجلز وانتقاداته أم لا

إن وصف بيكون للميتافيزيقا بأنها بحث فى الصور الثابتة والعلل الغائية ، وخاصة فكرته التى مؤداها أن الميتافيزيقا تتناول الصور الثابتة والمجردة ، فى مقابل الفيزياء التى تتناول الأشياء المادية التى تتغير ، قد يبرر نقد إنجلز له . ولكن بما أن هذا التمييز قد وجد أيضاً عند أرسطو ، الذى يبجله إنجلز ويصفه بأنه إمام الدياالكتيكيين ، فمن غير الإنصاف ولا العدل أن يلام بيكون وحده على قوله بنفس التمييز الذى قال به أرسطو . فضلا عن أن بيكون كان يرى أن الميتافيزيقا يمكن مقارنتها بالفيزياء ، فهو لم يقل بثبات الطبيعة وعدم قابليتها للتغير ، ولم يهمل ملاحظة الأشياء الملموسة المتحركة فى العالم .

صحيح أن الصور التى جعلها موضوع بحث الميتافيزيقا صفات أولية أكثر منها صوراً للجواهر . ولكن يجب أن نذكر له استخدامه للمنهج التحليلى ؛ فهو محق تماماً فى أن يذهب إلى أن صور الجواهر ، من الصعب بحثها . ولا بد من تأجيل هذا البحث حتى تتضح الصور الأولية المجردة والتى تؤلف صور الجواهر ذلك أن البحث بدون تحليل لصور الجواهر الملموسة العينية مثل الأسد ، لابد وأن يخفق كما حدث لنظرية أفلاطون فى المثل ، التى ضاعفت من عالم الظاهر . وهناك شك فى أن ديالكتيك إنجلز الذى ما هو إلا إدراك للوجود فى مجموعه ، بحث يهتم بصور الجواهر كنظرية أفلاطون فى المثل ؛ فإنجلز قد ذهب — كما رأينا — إلى أن التأمل اللا علمى عند اليونانيين القدماء الذين هم ديالكتيكيون بالطبيعة ، لم يفسر الظواهر الفردية ؛ وإذا وجه مثل هذا التأمل إلى الوجود فى مجموعه ، فإنه يستحق إسم ديالكتيك ، ولكنه يكون بذلك شبيهاً بالحدس الصوفى ، أى أقل فى المرتبة من المنطق التحليلى لملكة الفهم ، بدلا من أن يكون منطقاً للعقل . إن الديالكتيك يقوم حقيقة على القضاء على التقابلات المتناقضة ولكن لن يكون تمت رفع ديالكتيكى حقيقى بدون تقابل سابق ؛ فالإدراك المباشر للوجود فى مجموعه ، حيث لا تتوسطه التحديدات الثابتة للفهم ، سيؤدى ضرورة إلى الصوفية . إننا قد نسميه ضرباً من التأمل ، ولكنه ما هو بديالكتيك على الإطلاق . فضلا عن أن ميتافيزيقا بيكون مجرد فرع من فروع الفلسفة الطبيعية وحسب . وبالطبع ، لانستطيع أن نجد ديالكتيكا عند بيكون ، ولكننا لا نستطيع أن نحكم على فلفسته فى مجموعها بأنها لا ديالكتيكية وميتافيزيقية ، على أساس أن فرعا معينا من الفلسفة الطبيعية يهتم أساسا بتحليل الصور .

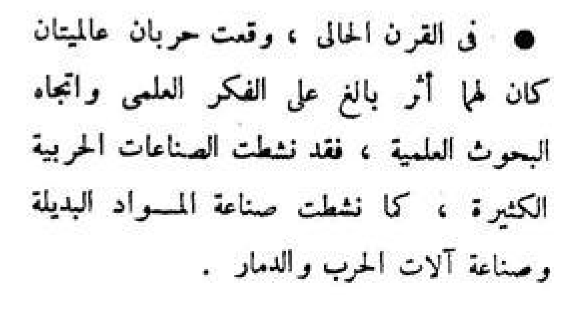
وميتافيزيقا بيكون تقابل العلم الطبيعى الميكانيكى طالما أنها تهتم ببحث العلل الغائية . ولكن إنجلز نفسه يعارض أيضاً النظرية الميكانيكية ، ويصفها بأنها ميتافيزيقية . لذلك فنقده لبيكون لا يمس هذه النقطة . وبما أن بيكون يرى أن النظرة الميكانيكية يمكن مقارنتها بالنظرة الغائية ، فلا يمكننا — بناء على هذا — أن نقول بأن ميتافيزيقاه غائية . وبما أن الديالكتيك يرمى إلى رفع النظرية الميكانيكية والغائية ، فلا بد أن ننظر إليه على أنه تطور لفكر بيكون أكثر منه معارضة له .

أما بعد ، فان العمل على تقويض كل شئ فى مجال من مجالات الفكر الأساسية كالميتافيزيقا ربما كان على حد تعبير هيدجر أمراً يثير الضحك ولا معنى له » .

محمود رجب

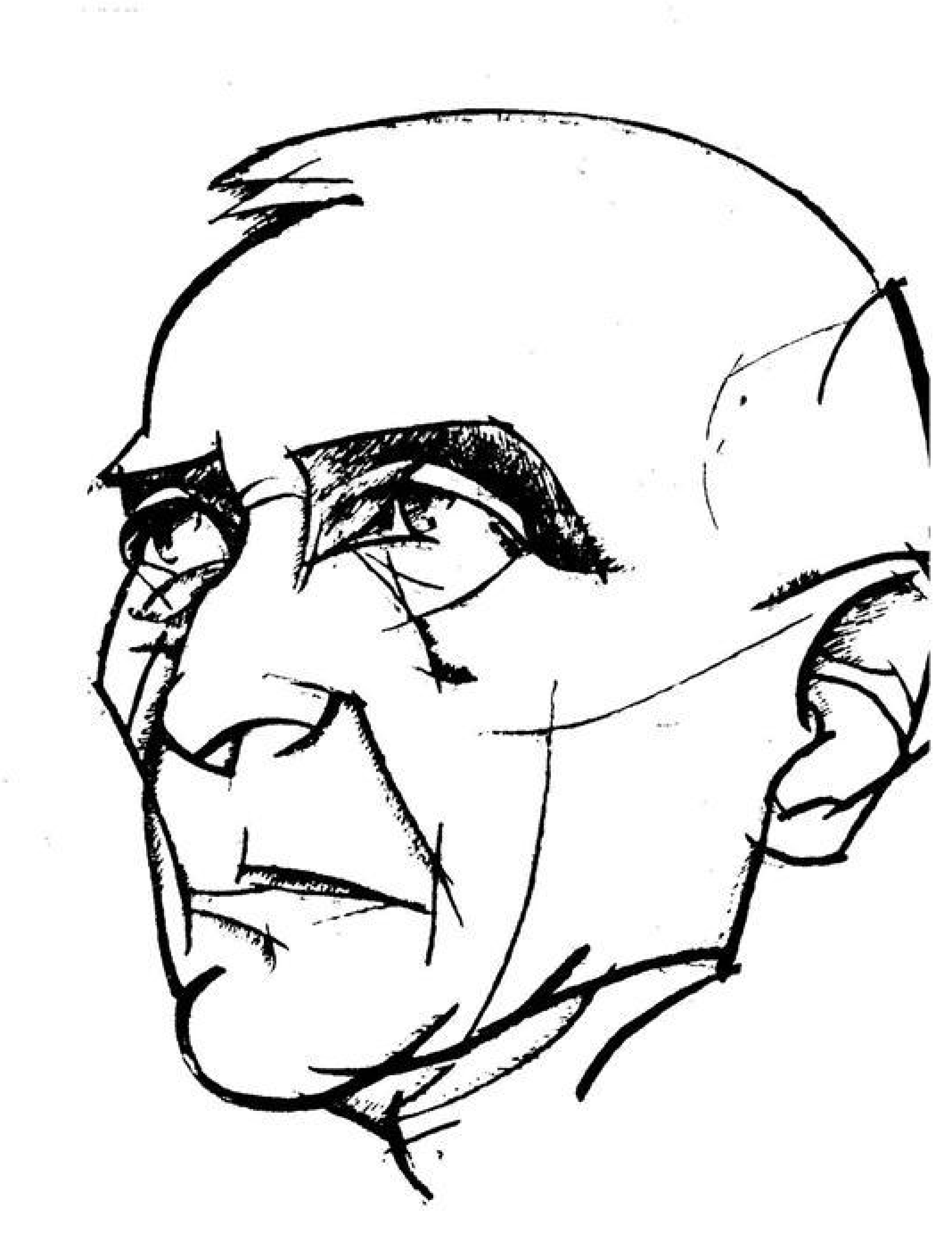
# الفكر العلمى المعاصر

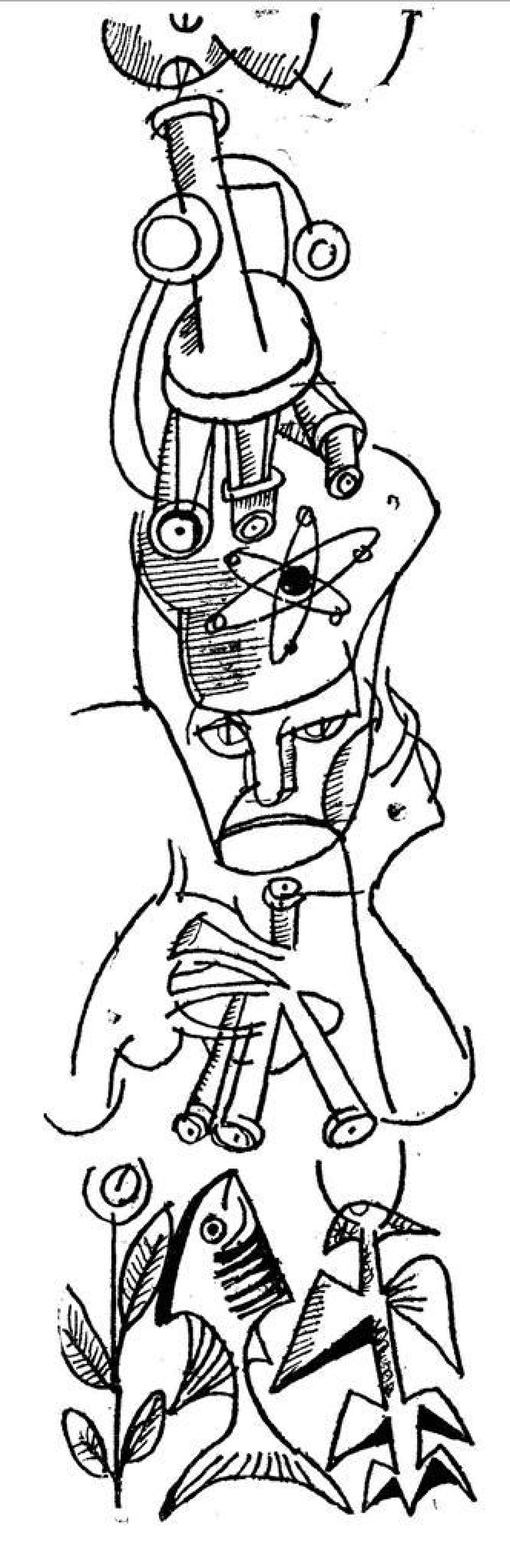
دكتور عبد الحليم منتصر



● فى القرن الحالى ، وقعت حربان عالميتان كان لهما أثر بالغ على الفكر العلمى واتجاه البحوث العلمية ، فقد نشطت الصناعات الحربية الكثيرة ، كما نشطت صناعة المـواد البديلة وصناعة آلات الحرب والدمار .

● يعمل الفكر العلمى المعاصر كل مامن شأنه أن يوفر أسباب الرخاء والرفاهية للجنس البشرى ، فضلا عن توفير الاحتياجات الضرورية من مأكل ومشرب وملبس ، وإنه فى الوقت نفسه ليحلق بالإنسان فى الفضاء العريض يريد أن يغزوه ولعله أن ينجح فى الوصول إلى القمر والكواكب ، ومن يدرى فلعله أن يقيم حضارة هنا وهناك كتلك التى اقامها على الأرض .





— ١ —

يحسن بنا قبل أن نعرض لملامح الفكر العلمى المعاصر ، أن نحدد مدلول كلمة « علم » فقد كانت تطلق قبلا على المعارف بصفة عامة أيا كان لونها ، ومهما تكن طبيعتها ، سواء كانت معارف أدبية ، أو دينية ، أو فلسفية ، أو علمية بالمعنى الذى يصطلح عليه الآن ، فقد حدد الاستعمال الحديث مدلول كلمة « علم » وهى المقابلة للكلمة الأفرنجية «سيانس» وغدت تختص بلون معين من المعارف ، يتضمن التجربة ، والمشاهدة ، والاختبار ، هى ما تسمى الآن بالعلوم الطبيعية ، من كيميائية ، وجيولوجية ، ورياضية ، وفلكية ، وطبيعية ، ونبات وحيوان ، وتطبيق هذه المعارف فى الهندسة ، والزراعة ، والطب ، والبيطرة ، والصيدلة وما إليها :

وقد تعددت هذه العلوم وتشعبت ، حتى غدا من المستحيل على عالم واحد ، أن يلم بأطرافها ، أو يحذق فنونها ، بل لقد تعددت فروع هذه العلوم ، وتشعبت أصولها ، وأصبح مستحيلا كذلك ، أن يتقن "عالم" واحد ، منحى كاملا من مناحيها ،

ولكن حسبه أن يقوم على ذرة واحدة من ذراتها ، أو يقف على رافد واحد من روافدها ، ينهل منه ويضيف إليه ، ما استطاع إلى الإضافة سبيلا .

نعم لقد اتسعت مجالات العلم ، وإنها لتشمل اليوم التفاعلات الذرية ، واستعمالات الذرة فى السلم والحرب ، كما تشمل العمليات العقلية الرياضية ، التى تتعلق بقوانين الحركة مثلا ، أو بتحركات الأفلاك والكواكب والأجرام السماوية فى مداراتها المختلفة ، كما تشمل دراسة هجرة الحيوان والطيور والأسماك ، أو دراسة الكائنات الفيروسية ، التى بلغت من الدقة والضآلة حداً كبيراً ، حتى لتعتبر أصغر من البكتريا بمراحل ، ثم إنها تنفذ من خلال المرشحات ، ولا تكاد ترى إلا بالمجهر الألكترونى ، الذى يكبرها عشرات الألوف من المرات . وإنها لتسبب مئات الأمراض للإنسان والنبات والحيوان ، وتشمل المعارف العلمية كذلك التفاعلات الكيميائية المختلفة وإرسال القذائف الصاروخية ، والأقمار الصناعية ، وسفينة الفضاء ، وغزو الفضاء ، إلى غير ذلك من معارف ليس إلى حصرها من سبيل ، ويبدو من المستحيل وضعها تحت عنوان واحد .

إلا أن العقل البشرى ، استطاع بما أوتى من قدرة وموهبة ، وما اكتسب من خبرة ، ودربة ومرانة ، استطاع أن يصنف هذه المعارف ، وأن يجمع أشتاتها ، وأن يؤلف بين بعضها وبعض ، بحكم ما بينها من وشائج ، ويوضح ما يربطها من صلات ، واستطاع كذلك أن يجمع الحقائق ويسجل الملاحظات ويجرى التجارب ، والمشاهدات والاختبارات ، وأن يستنبط القوانين والنظريات والفروض ، يستقرؤها مما لديه من بيانات وملاحظات ونتائج لتجاربه واختباراته : . . . . . . وسميت هذه السلسلة المنطقية التى تصور التفكير العلمى ، والتى تجعله ينهج النهج السوى ، سميت بالطريقة العلمية وجعل العلم ينمو ، ويتفرع ، ويمتد ،



اينشتين

ويستكشف آفاقاً جديدة . . . . حتى ليقول القائل إن العلم يصنع المعرفة ، لأنه يتضمن التجارب والمشاهدات والملاحظات التى تستنبط منها القوانين :

وعن طريق البحث العلمى المنظم ، والاستقراء المنطقى لنتائج البحوث ، تجمعت ركام هائلة من المعارف العلمية أنها نتائج بحوث يجريها العلماء منذ أجيال وأجيال ، ولا مراء فى أن النتائج العلمية متصل بعضها ببعض ، ومتعلق بعضها ببعض ، ومن هنا كانت أهمية دراسة العلم ، ومعرفة تاريخه وتطوره على مر العصور .

وينبغى أن نعترف أن بعض الموضوعات العلمية ليس من المفيد كثيراً الرجوع فيها إلى تاريخ قديم ، وذلك مثل المعارف المتصلة بالطبيعة الذرية ، فليس من المفيد كثيراً أن نرجع إلى أعمال ديمقريطس ، أو آراء جابر بن حيان ، أو حتى نظرية دالتون ، ولكن من الضرورى دراسة أعمال العلماء المحدثين من أمثال « ماكس بلانك » ، و « ألبرت اينشتين » ،

و « نيلز بوهر » و « فرمى » و « أوبنهيمر » وغيرهم .

ومع ذلك فلكى ندرك ضخامة أكداس المعلومات الذرية التى يأتينا بها العلم كل يوم بجديد ، نذكر أنه قرئ فى أحد المؤتمرات « الذرة فى خدمة السلام » الذى عقد أخيراً نحو ألفين من البحوث المبتكرة ، وإذا عرفنا أنه قد قرئ فى مؤتمر سابق له بعامين اثنين نحو ألفين آخرين ، أدركنا صعوبة متابعة هذا اللون من البحوث حتى على المتخصصين .

ومع ذلك فينبغى أن نذكر أننا لا نستطيع أن نعلى صرح العلم ، إلا عن طريق الإضافة إلى المعارف السابقة ، وكما يقول « أوجست كومت » إن تاريخ العلم ، هو العلم نفسه ، وأنه لا بد لنا أن نمضى فى دراسة تاريخ العلم منذ عرفه الإنسان ، لندرك مدى أهمية الفكر العلمى المعاصر .

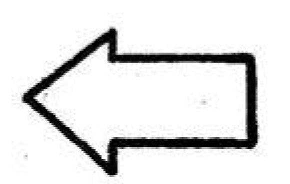
— ٢ —

ويعنى العلم الذى نعنيه بدراسة ظواهر الحياة والأحياء ، وظواهر الطبيعة المختلفة من كون وكائنات ، من جماد وحيوان ونبات وإنسان ، من أرض ، وماء ، وهواء ، وكواكب ونجوم ، وأفلاك ، ويكون ذلك عن طريق حواسنا بالمشاهدة والتجربة والاختبار ، وقد استطاع العلم بطرائقه وأجهزته وأدواته وقياساته أن يزيد من دقة حواسنا ، بما ابتكر من وسائل تقنيه وبذلك توصل إلى تقديرات وقياسات ، ما كان لحواسنا أن تبلغها ، لولا هذه الوسائل وتلك الأجهزة فقدر محيط الأرض ، وعرفنا كرويتها ، وقدر وزنها ، وعرفت أبعاد الأجرام السماوية عن بعضها البعض ، وعرف ما فيها من عناصر ، وما يكتنفها من أجواء ، وعرفت تغذية النبات ، وفعل الغدد الصماء ، وأثر الهرمونات والأنزيمات ، وعرف ما بالمادة من فراغ ، وحركة الذرات ، وانحراف الضوء ، وتركيب الخلية ، والعوامل الوراثية ، والقذائف الصاروخية ، والقنابل الذرية ، والقوة النووية . . . الخ .

ويذهب البعض إلى أن فرانسيس باكون (١٥٦١ — ١٦٢٦) ، إنما هو مبتدع ما يسمى بالطريقة العلمية ، وقد ثبت أن عدداً من العلماء العرب ، كابن الهيثم ، وإخوان الصفاء وغيرهم ، سبقوا باكون بمئات السنين ، فى الأخذ بالطريقة العلمية ، وهى تتلخص فى جمع الحقائق وفق خطة معينة ، وإجراء التجارب ، وتسجيل المشاهدات والملاحظات ، ثم استقراء النتائج المنطقية حتى تخرج الأحكام متمشية مع المنطق والواقع ، ثم تستنبط القوانين أو النظريات والفروض .

ويدل تاريخ العلم ، على أن الذين اتبعوا الطريقة العلمية ، هم الذين كتب لهم التوفيق والنجاح ، لأنهم عرفوا طرائق الأقدمين ، والصعوبات التى واجهتهم ، والأخطاء التى وقعوا فيها ، وكيف تغلبوا على الصعاب ، وكيف صححوا الأخطاء ، بل عرفوا كيف اختار السلف نقاط البحث ، وعلى أى الأسس كانت معالجة العلماء السابقين لها . والعالم الحق يزدهيه التواضع ، فلا يدرك مدى عمق عمله وأصالته .

ولعل الحال كذلك مع الشاعر الذى يختار الألفاظ وينسقها فى أبيات من الشعر ، يحلو جرسها ويلذ سماعها ، أو الفنان الذى ينتخب الألوان ، ليؤلف بينها ، ويرسم صورة تسر الناظرين ، فاختيار العالم والشاعر والفنان ، إنما توجهه معارفه وخبراته السابقة وتجاربه فى نفس المجال الذى يتوخى العمل فيه ، ولا شك أن العالم حين يختار مجال تجربة أو عملية أو نظرية إنما يستوحى أسسها ، مما مر من أشباهها ، ومع ذلك فقد يصل إلى نتيجة جديدة هى إضافة للمعارف السابقة . والإضافة إلى المعرفة البشرية ، إنما هى شرف يبتغيه العلماء . وقد تفتح التجربة أمامه ميادين جديدة للبحث ، لم تكن غايته أول الأمر . إلا أن الخبرة العلمية ، بالغة ما بلغت ، والدراية بتاريخ العلم ، مهما يكن شأنها من كمال وتمام ، وتعليل الظواهر مهما يكن محدداً ، كل



ذلك وحده ، لا يمكن أن يجعل من الإنسان عالماً مكتشفاً . كما أن اختيار الألفاظ والألوان لن يجعل من الإنسان شاعراً أو فنانا . ولكن العلماء النابهين ، وكذا الشعراء والفنانين ، إنما تصوغهم الخبرة والمرانة والدراسة ، ولا بد من موهبة القدرة على الحكم على الأشياء ، فهذه الموهبة القادرة ، ضرورية للمبدعين من العلماء والفنانين والشعراء .

من أجل ذلك كان العلم فريداً بين المعارف الأخرى لايتعلم من الكتب ، ولكن بالممارسة الفعلية للتجارب والمشاهدات والظواهر ورحم الله « البغدادى »

الذى كان يوصى تلاميـــذه بعدم التعويل على الكتب فى تحصيل العلم . وكذلك كان جابر ابن حيان يوصى بالتجربة والاحتياط لها ، وعدم التعويل إلا عليها ، « فان لكل صنعة أساليبها » . وقد تبين أن كل مكتشف كبير ، قد تابع بحوثه وتجاربه بطريقته الخاصة ، ضمن الإطار العـــام للتفكير العلمى والطريقة العلمية الصحيحة .

— ٣ —

ومن رأى بعض مؤرخى العلم من الغربيين أنه يمكن تقسيم العصور العلمية ، إلى عصرين رئيسين الأول : العصر الإغريقى ، ويمتد من عام ٦٠٠ قبل الميلاد ، حتى عام ٢٠٠ ميلادية . أما العصر الثانى : فهو عصر النهضة الأوروبية الحديثة ، التى تبدأ من عام ١٤٥٠ م والتى تعيش الإنسانية فى فيضها حتى الوقت الحاضر ، على أن هؤلاء قد اغفلوا

عصر ما قبل ا غريق من مصريين وأشوريين وبابليين وغيرهم ، كما أغفلوا العصر الإسكندرى الذى أعقب العصر الإغريقى كما أغفلوا العصر الاسلامى الزاهر الذى ازدان بأمثال ابن سينا وابن الهيثم ، والرازى ، والبغدا ى ، وجابر بن حيان ، ، البيرونى والطوسى والبوزجانى ، والمجريطى والخاز ، وابن خلدون ، وابن يونس ، وابن حمزة والجلدكى ،والغافقى ، وابن البيطار ، وداو . الانطاكى ، والجاحظ ، والكندى ، وابن مسكويه وابن رشد ، والفارابى ، والبتانى وغيرهم .

فالعلم الإغريقى لا بد أن قد سبقته علوم ومعارف ، هى ماعرف من علم مصرى قديم وأشورى وبابلى ، وفارسى ، وصينى وهندى وفينيقى — ومع ذلك يصر بعض المؤرخين على تسميته بالعلم مجهول النسب مع أن جذوره معروفة ممتدة هنا وهناك ، وقد اعترف « هيرودتس » أن كثيراً من علماء الإغريق كانوا يقضون شطراً من حياتهم على ضفاف النيل .

وإذا اعتبرنا بدء التفكير العلمى لدى الإنسان فى العصر الذى يرمزون إليه بالعصر الحجرى عندما صنع إنسان ذلك العصر أدوات وأسلحة ، ذات أشكال وصور مختلفة ، مما يدل على أن تفكيراً فى شكلها قد سبق صناعتها ، وعلى أن صانعها قد فكر فى الهدف الذى كان يبتغيه ، ولا شك أنه حاول وأخفق عدة مرات ، وعندما عرف الإنسان ، كيف يجرب ويخطئ ثم يصيب ، فانه عرف الطريق إلى حل مشاكله وبالتالى عرف الطريق إلى العلم .

ومنذ نحو ثلاثين ألف عام عرف الإنسان كيف يصور الحياة ، وكان فى حالة حركة أو طراد صيد وتحول الإنسان مع الزمن من جامع غذاء يلتقطه من حب وشجر وفاكهة وثمر إلى منتج غذاء يفيض عن حاجته حين عرف الزراعة ، وكان ذلك منذ حوالى خمسة عشر ألف عام ، ثم عرف الأوقات الملائمة للزراعة ، وتلك التى تلائم الحصاد ، وربط بين أوقات العمل والراحة ، وبين الليل والنهار ، وطلوع القمر وغروبه ، وبين أوقات الزراعة وفصول السنة ، وحركات الشمس والقمر ، ومع ازدياد العمران ظهرت معيشة الجماعات ، وصارت الحاجة لتحديد الأوقات أوثق ، وظهرت الحاجة إلى معرفة الأيام والشهور والسنين .

وانتقل الإنسان من عصر الحجر إلى عصر

المعدن ، وعرف استخلاص المعادن من خاماتها ، وعرفت مصر أصول الزراعة ، وحسب أهلها فيضان النيل ومسحوا الأرض ، وعرفوا التحنيط والتشريح وفنون البناء ، وولدت هذه المعارف الفلكية والهندسية والطبية على ضفاف النيل .

وبازدياد العمران ، وتشابك المصالح ، وازدهار التجارة ، ظهرت الحاجة إلى معرفة الأعداد وتقدمت الكتابة المصورة التى سجلت فى مصر على أوراق البردى وعلى جدران المعابد والهياكل والأهرامات ، ونشأت الحضارات على ضفاف نهر النيل وما بين النهرين ، وما وراء النهر ، وازدهرت علوم الفلك والرياضيات والتعدين والحساب وقسمت الدائرة إلى ٣٦٠ درجة . وعرفت مسيرات الكواكب وانتقلت هذه المعارف إلى الإغريق .



— ٤ —

انتقلت هذه المعارف ، التى يصفها بعض المؤرخين ، بأنها كانت خبرات ومهارات . إلى الإغريق الذين صاغوها صياغة إغريقية ، ووضعوا لها النظريات والفروض ، وبدا عصر العلم الإغريقى منذ القرن السابع قبل الميلاد ، وسطع من علماء هذه الحقبة ، طاليس، واناكسمندر ، واناكسيمونس وفيثاغورس وابقراط ، وديموقريطس ، ثم سقراط وأفلاطون وأرسطو ، ألفوا فى الهندسة والطب والفلك والرياضيات والنبات والحيوان والمعادن عدا الفلسفة والمنطق والأخلاق وما إليها . ومن حسن حظ هؤلاء العلماء أن ظلت مؤلفاتهم مقروءة بلغتها الأصلية ، فضلا عن ترجماتها إلى اللغات الحديثة .

وبموت الإسكندر ، وموت أرسطو من بعده بعام واحد عام ٣٢٢ ق . م تفرق خلفاء الإسكندر فى أرجاء إمبراطوريتهم ، ولعب الاضطهاد السياسى دوره فى تفرق العلماء الإغريق وهجرة كثير منهم ، وانتقل عدد كبير منهم إلى الإسكندرية ، وكانت مصر من نصيب البطالمة ، وكان هؤلاء يحبون العلم ويرعون العلماء ، وأنشئت جامعة الإسكندرية القديمة وازدهت بعـــدد كبير من العلماء ، نذكر منهم بطليموس ، وبابوس ، وإقليدس ،وأرشميدس ، وجالينوس ، وديسقوريدرس ، وهيرون ، وثاون وابنته هوباتيا ، وميروفليس فى التشريح ، وارسطرخس الذى سمى كوبرنيق العصر القديم ، وأبولينوس الذى ألف كتابه الجامع فى الرياضيات وبركليس ، وأوريباسوس صاحب كتاب الجامع فى الطب الذى نقله إلى العربية عيسى بن يحيى .

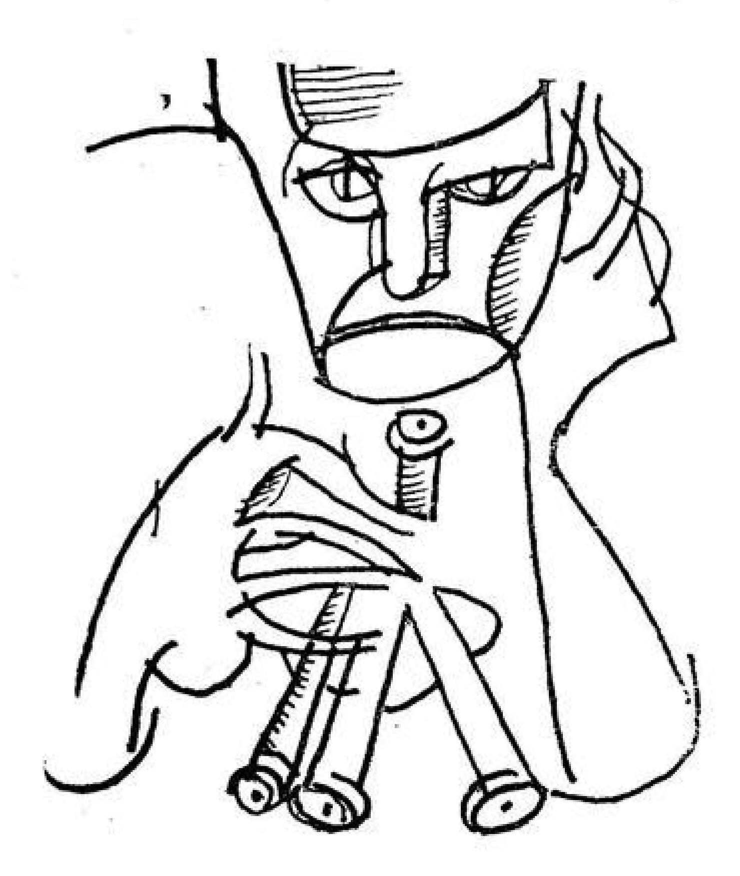
وظلت الاسكندرية منارة للعلم عدة قرون يشع منها نور العلم والعرفان وبقيت جامعتها ومكتبتها ومتحفها ، كعبة لطلاب العلم من كل حدب وصوب وكانت مجلدات مكتبتها تعد بمئات الالوف ،واشتهر علماء الأسكندرية ببحوثهم ودراساتهم فى الفلا والطب والهندسة والرياضيات والطبيعة والنبات والتشريح وغيرها من علوم وفنون ثم لعب الاضطهاد دوره مرة أخرى ، وكان هذه المرة اضطهاداً دينياً ، وقع بين المسيحيين والوثنيين، فهاجر العلماء مرة أخرى ، ولكنهم اتجهوا هذه المرة نحو الشرق مارين بمدينة الرها .

ثم ظهر الإسلام وسطع ، واتسعت رقعة الإمبراطورية العربية ، وامتدت يوماً من مشارق

الصين شرقاً ، إلى مشارف فرنسا غرباً ، وسيطرت الحضارة العلمية الإسلامية ، وكانت بغداد حاضرتها ومنها امتد نور العلم نحو الحواضر العربية ، فى دمشق والقاهرة والقيروان وقرطبة ، وعن طريق الأندلس انتقل العلم إلى أوروبا ، وأنشئت الجامعات والمعاهد العلمية فى عصر النهضة الأوروبية .

— ٥ —

وما أن استقرت الدولة العربية الإسلامية حتى أخذ المسلمون ينهلون من موارد العلم ، وترجموا الكتب الإغريقية والفارسية والسريانية ، ونقلوا الذخائر العلمية إلى اللغة العربية وأنشئت المدارس والمكتبات ودور العلم ، وبلغ عهد الترجمة فى عصر المأمون أوجه ، لأن الخليفة نفسه كان عالماً وبلغ من تقديس الرشيد للعلم أنه كان يقبل الجزية كتباً ، كما بلغ من تقدير المأمون للعلم أنه كان يدفع وزن ما يترجم ذهباً ، وتنافس الخلفاء والأمراء والحكام فى تقدير العلم والعلماء ، والانفاق بسخاء على دور العلم والمكتبات ، والاغداق على العلماء ورعايتهم ،



وكان الخلفاء يحضرون مجالس العلم ، وتعقد المناظرات بين أيديهم ، وأوقفت الأوقاف السخية على دور العلم والمكتبات ، وكان بيت الحكمة فى بغداد ، ودار الحكمة فى القاهرة ، ودار العلم فى الموصل ، والجامع المنصور فى بغداد ، والجامع الأموى بدمشق والجامع الأزهر بالقاهرة ، وجامع القيروان بتونس بمثابة جامعات يحج إليها طلاب العلم من كل الجهات .

وفى هذه البيئة العلمية ، نشأ عدد من العلماء العرب ، يزدهى بهم العلم فى كل عصر وآن ، شاركوا مشاركة فعالة فى بناء النهضة العلمية ، خطوا بالانسانية خطوات فسيحة فى سبيل الرقى والتقدم ، نستطيع أن نعد منهم عشرات بل مئات ، يقفون إلى علماء العصر الحاضر ، منهم من يوضع مع جاليليو ودافينشى ، وباكون وديكارت ونيوتن فى كفه ، ومنهم من يرجح هؤلاء ، حتى قيل بحق إنه لولا أعمال العلماء العرب من أمثال ابن الهيثم ، وابن سينا ، والبيرونى والرازى والخوارزمى والبتانى والكندى والبوزجانى والطوسى والخازن ، وابن حمزه ، وابن يونس ، والغافقى وابن البيطار ، وداود ، والمجريطى ، والجلدكى وغيرهم لاضطر علماء النهضة الأوروبية أن يبدءوا من حيث بدأ هؤلاء ولتأخر سير المدنية عدة قرون .

وقد اتسم الفكر العلمى فى العصر العربى الإسلامى ، بغزارة الإنتاج ، فقد نقل العلماء العرب التراث الإغريقى ، وزادوا عليه وأضافوا إليه ، واعترف لهم بالفضل والسبق فى كثير من ميادين العلم من طب وتشريح وهندسة ورياضيات من حساب وجبر وهندسة ومثلثات ثم النبات والحيوان والصيدلة والمعادن والفلك . وظلت مؤلفاتهم المراجع المعتمدة لدى جامعات أوروبا حتى القرن السابع عشر .

— ٦ —

ثم بزغ عصر النهضة الأوروبية ، وسطع فى سمائها ، أعلام قادوا الحركة العلمية ، ووجهوا الفكر

العلمي وجهة حكيمة ، لقد ظهر عدد من العلماء كان لهم أعظم الفضل فى تقدم العلم من أمثال جاليلو ودافنشى ، وكبر نيق ، ونيوتن ، وباكون ، وديكارت ، ودالتن ، وداروين ، ولامارك ، وموللر ، وباستير ، واتسعت الحركة العلمية ، وتفرعت وامتدت لتشمل ما لايكاد يقع تحت حصر من الموضوعات والمسائل العلمية ، وابتكر العلم من الأجهزة والأدوات ما يسر له التقدم وجعله يعدو وثباً ، وغدونا نسمع كل يوم جديداً من الكشوف العلمية ، وانتقل الإنسان من عصر البخار إلى عصر الكهرباء ، إلى عصر الذرة والألكترون والمذياع والرادار والتلفاز ، ثم عصر الفضاء والصواريخ والأقمار الصناعية وسفن الفضاء ،وكان كشف المجهر فى القرن السابع عشر مما خطا بالعلوم البيولوجية خطوات واسعة . ومع الزمن زادت قوة التكبير من عشرات إلى مئات ثم إلى ألوف المرات ، وكان اكتشاف المجهر الألكترونى نقلة هائلة فى تقدم هذه العلوم ، وغدونا نتحدث فى ثقة واطمئنان عن تركيب الذرات ، وعن الكائنات الفروسية والبكتيرية وما إليها ، فان قوه تكبير المجهر الألكترونى تصل إلى مائة ألف مرة ، وتجلت قدرة الخالق فى الكائنات الدقيقة كما تجلت فى الكون الفسيح الذى يمتد إلى بلايين من السنين الضوئية ، كما يشمل بلايين من الأجرام السماوية التى تبعد عن بعضها البعض ملايين ومئات الملايين من الكيلومترات ، وغدونا نرسل الصواريخ المتعددة المراحل ، تنطلق نحو هـــذا الكوكب أو ذاك بسرعة تصل إلى ما يزيد على سبعة عشر ألفاً من الكيلومترات فى الساعة ، وما يزال العلم يطمع فى زيادة السرعة ، وحتى ليعتقد أن الرحلة إلى القمر لن تستغرق أكثر من ساعات معدودات ، وكان كشف الأجهزة المطيافية مما ساعد على معرفة ما بالشمس من عناصر ، كما كان كشف البنسلين ومشتقاته وأضرابه نقلة هائلة فى غالبية الأمراض والتغلب عليها ، وعرفت المضادات الحيوية وكان لها أثرها فى تقدم علوم الطب وعلاج كثير من الأمراض ،ومن قبله كان كشف مركبات السلفا التى كان لها شأن أى شأن فى تقدم نواحى كثيرة من العلوم الطبية .

وفى القرن الحالى وقعت حربان عالميتان ؛ كان لهما أثر بالغ على الفكر العلمى ، واتجاه البحوث العلمية ، فقد نشطت الصناعات الحربية الكثيرة كما نشطت صناعة المواد البديلة وصناعة آلات الحرب والدمار ، فسمعنا عن حرب الغازات وحرب الميكروبات والقنابل الذرية والأيدروجينية والكوبلتية ، كما عرفنا صناعة السكر الصناعى والمطاط الصناعى ، والبترول الصناعى وغيرها من صناعات لا تكاد تقع تحت حصر ، فعندما حاصر الحلفاء ألمانيا ، ومنعوا عنها النترات الشيلى وهى مادة كيماوية لها أثرها فى تسميد الأرض لتنتج أوفر غلة ، كما أنها تستعمل فى صناعة المفرقعات ، صنع العلماء الألمان النترات من الهواء الجوى ، وأنقذوا ألمانيا من انهيار سريع ، وعندما استعملت ألمانيا الغازات السامة فى الحرب نشط علماء الحلفاء فى كشف سرها ، واستعملوا الأقنعة الواقية منها وأنقذوا الحلفاء من تسليم سريع ، وفى الحرب العالمية الثانية صنع العلماء الألمان الألغام الممغنطة وسرعان ما كشف علماء الحلفاء أمرها ، وابتكروا من الأجهزة ما يبطل فعلها ، وفى الحرب العالمية الثانية كان المعسكران عاكفين على كشف أسرار القوى النووية ، وأطلق الحلفاء ذلك المارد الجبار من عقاله وصنعوا القنبلة الذرية التى كان فى اطلاقها فصل الخطاب فى أغسطس عام ١٩٤٥ ، ووضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ، فور إلقائها ومنذئذ والصناعات الذرية تتقـــدم بخطى ثابتة سواء فى ميدان السلم أو الحرب ، فغدونا نسمع عن المفاعلات الذرية التى تنتج العناصر المشعة من ذهب مشع ، ويود مشع ، وفسفور مشع وما إليها تستعمل فى

علاج بعض الأمراض ، كما نسمع عن مفاعلات القوى ، التي تنتج طاقة قد تستعمل فى إنتاج الكهرباء للانارة أو فى تقطير ماء البحر لتحويله إلى ماء عذب يسقى الزرع ، ويساعد على حل مشكلة اطعام السكان الذين يتزايد عددهم كل يوم ، والذين أصبح تزايدهم خطراً يهدد البشرية ، ولكن الفكر

العلمى المعاصر يعمل جاهدا على حل هذا الاشكال من

اعذاب لماء البحر ليروى ملايين الافدنة من الصحارى

فتنتج من الغذاء ما يكفى حاجة السكان المتزايد إلى الطعام ، وكذلك سمعنا عن إنتاج أنواع من الأسلحة الذرية من قنابل أيدورجينية أو كوبلتية ، مما لا تعد إلى جانبها قنبلة هيروشيما أو نجازكى شيئاً مذكوراً ، وابتكر العلم الأصباغ الصناعية ، يحضرها كيميائياً بدلا من نباتات الأصباغ التى كانت تشغل مساحات شاسعة تزرع الآن بنباتات للمحاصيل والخضروات والفواكه بدلا من نباتات الأصباغ .

وكذلك ابتكر العلم الألياف الصناعية من نيلون وأورلون ، وبيرلون ، وترلين وغيرها مما يشبه بالحرير أو الصوف أو التيل أو الكتان وبذلك نوفر الأرض التى كانت تزرع بنباتات الألياف من قطن أو تيل أو كتان فاذا بها تزرع الآن بنباتات المحاصيل ، وكذلك ابتكر العلم المطاط الصناعى ليوفر ملايين الأفدنة التى كانت تزرع بنباتات المطاط ، فيزرعها بنباتات الفاكهة أو المحاصيل لتغذى الأفواه التى تولد كل يوم ، والتى تزيد بأكثر من مائة ألف فى اليوم عن الذين يموتون .

وابتكر العلم فى العصر الحديث كثيراً من الصناعات البترولية فقد يصنع من البترول ومشتقاته مئات ، بل ألوف المواد التى يستغلها الإنسان فى رفع وسائل معيشته ، وفى توفير أسباب الراحة والرفاهية له ، وغدونا نسمع من يقول أن من السفه حرق البترول وقوداً وأن من الخير أن تصنع منه

الكيماويات البترولية التى تزيد فى رفاهية الإنسان .

وكذلك يعمل الفكر العلمى المعاصر كل ما من شأنه أن يوفر أسباب الرخاء والرفاهية للجنس البشرى فضلا عن توفير الاحتياجات الضرورية من مأكل ومشرب وملبس . وانه فى الوقت نفسه ليحلق بالانسان فى الفضاء العريض ، يريد أن يغزوه ، ولعله أن ينجح فى الوصول إلى القمر أو الكواكب ومن يدرى فلعله أن يقيم حضارة هنا وهناك كتلك التى أقامها على الأرض .

وإنه ليبتكر كل يوم جديداً فى مختلف ميادين المعرفة العلمية ، وأنه ليستحيل حتى على المتخصص متابعة التقدم الهائل فى كل مناحى الفكر العلمى ، وغدونا نؤمن بأن العلم هو الوسيلة الأولى والأخيرة لكل تقدم تحرزه الإنسانية فى كل المجالات المختلفة .

وكان لتقدم المواصلات وتقدم فنون الطباعة والنشر والإعلام أثرها فى تعاون العلماء فى حل المشاكل المختلفة التى تعترض تقدم الإنسان ، وصار العلماء فى كل رجا من أرجاء الأرض يعملون متعاونين ، فيما يعقدون من مؤتمرات وما ينشرون من نظريات وآراء وابتكارات ، وإنهم ليتعاونون فى مجالات البحث العلمى على نطاق دولى ، مثل السنة الدولية الجيوفيزيقية ، والسنة الدولية للشمس الهادئة وما إليها مما يتيح لهم التعاون فى تسجيل الرصدات والقياسات والتقديرات فى مختلف الجهات .

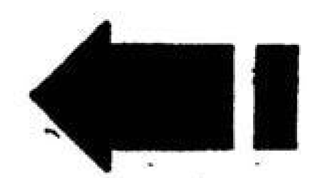
وكذلك تتسع مجالات الفكر العلمى المعاصر لخير الإنسان ورفاهيته وتقدمه ، وكذلك قفز الإنسان بالعلم من عصر الحجر إلى عصر المعدن ، ثم من عصر البخار إلى عصر الكهرباء ثم إلى عصر الذرة والفضاء فى حقبة لا تعد شيئاً مذكوراً بالنسبة لعمر الإنسان على الأرض ، إنها لا تزيد على واحد بالمائة من ذلك العمر ، ومن يدرى إلى أى مدى يتقدم الإنسان بالعلم فى المستقبل القريب ، علم ذلك عند الله والله ولى التوفيق .

عبد الحليم منتصر

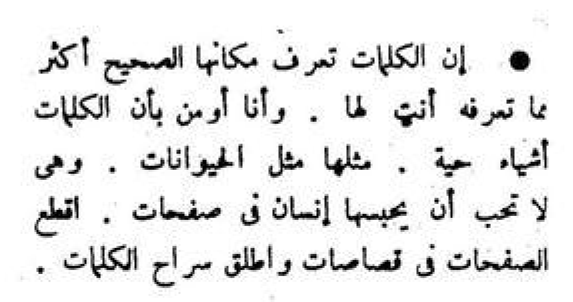



# أدباء الطليعة فى الغرب

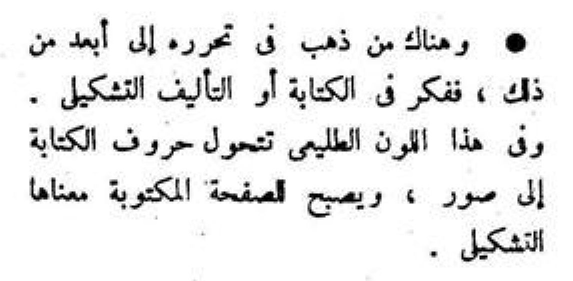
محمد عبد الله الشفقى



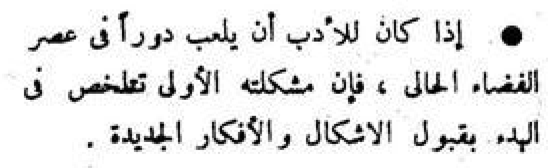
graven data
a danger vat
ava dragnet
dan at grave
vedanta rag
aged rat van
AVANT GARDE



● إن الكلمات تعرف مكانها الصحيح أكثر مما تعرفه أنت لها . وأنا أومن بأن الكلمات أشياء حية . مثلها مثل الحيوانات . وهى لا تحب أن يحبسها إنسان فى صفحات . اقطع الصفحات فى قصاصات واطلق سراح الكلمات .

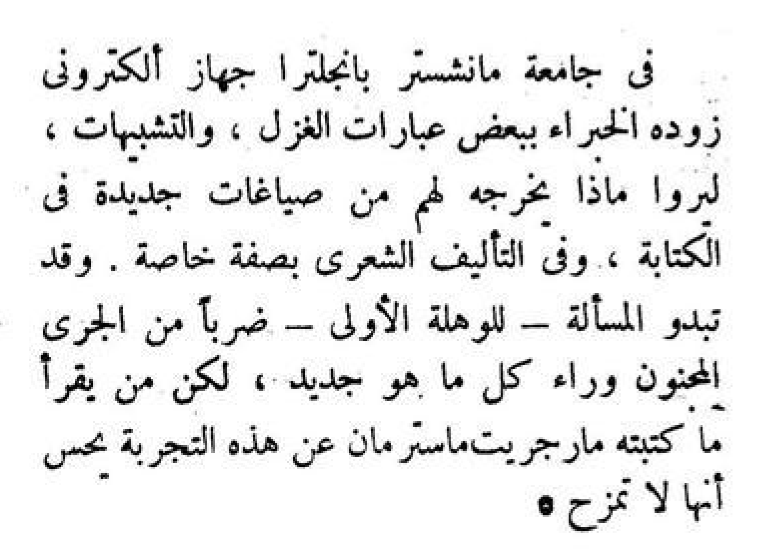


● وهناك من ذهب فى تحرره إلى أبعد من ذلك ، ففكر فى الكتابة أو التأليف التشكيلى . وفى هذا اللون الطليعى تتحول حروف الكتابة إلى صور ، ويصبح الصفحة المكتوبة معناها التشكيلى .



● إذا كان للأدب أن يلعب دوراً فى عصر الفضاء الحالى ، فإن مشكلته الأولى تتلخص فى الهدء بقبول الاشكال والأفكار الجديدة .

زيكو يسكى



فى جامعة مانشستر بانجلترا جهاز ألكترونى زوده الخبراء ببعض عبارات الغزل ، والتشبيهات ، ليروا ماذا يخرجه لهم من صياغات جديدة فى الكتابة ، وفى التأليف الشعرى بصفة خاصة . وقد تبدو المسألة – للوهلة الأولى – ضرباً من الجرى المجنون وراء كل ما هو جديد ، لكن من يقرأ ما كتبته مارجريت ماسترمان عن هذه التجربة يحس أنها لا تمزح .

## التأليف الألكترونى

ومارجريت ماسترمان إحدى كاتبات حركة الطليعة ، وإن تكن فى الحقيقة لا تعبر إلا عن اتجاه واحد من اتجاهات حركة الطليعة ، ذلك أن الطليعة سمات أخرى عديدة يعبر عن كل سمة منها كاتب أو مجموعة من الكتاب . تتحدث ماسترمان عن استخدام الآلة الألكترونية فى « التأليف » ، وتدافع عن الآلة – عموماً – فى



ن . ساروت

عصر التكنولوجيا ، وتذهب إلى حد القول بأن الآلات الألكترونية تستطيع أن تركب لنا جملا جديدة ، وتفتح عيوننا على إمكانيات اللغة من واقع العلاقات الجديدة بين الكلمات . وقد نفاجأ بغرابة الصياغات التى تخرج من الآلة ، غير أنها تؤكد أن هذه الآلات لا تتصرف بطريقة صبيانية ، وإنما تتصرف على النحو الذى يتصرف به « شاعر مخمور » . نحن هنا أمام شاعر يفاجئنا بتراكيب ومترادفات جديدة . وميزة هذه الآلة ، كما تؤكد الكاتبة الطليعية مارجريت ماسترمان ، أنها لا تتعب ، ذلك أنها تستطيع تزويدنا بتنوعات لا تحصى من الكلمات تنوعات يحلم بها الشاعر .

غير أن تجارب الطليعيين ، فى ميدان الكتابة ، لم تقتصر على الآلة الألكترونية ، وإنما كانت هناك تجارب من نوع آخر ، منها تلك التجربة التى ابتدعها و . س . بورروز أحد الكتاب الطليعيين التجريبيين . كتب بورروز مقالا بعنوان « الأساليب الأدبية لليدى سوتون سميث » يظن قارئه – لأول وهلة – أن الكاتب يمزح فيه . لكنه لا يمزح ، وتتلخص طريقته العجيبة فى أنه يقوم بتجميع قصاصات من الجرائد والمجلات والكتب ، ويحاول أن يلصق هذا العمود إلى جانب ذاك ( برغم بعد المصدرين والموضوعين ) هادفاً إلى إيجاد علاقة جديدة بين الكلمات . ودوره



ج . أوزبورن



ج . د . سالينجر

الوحيد هنا هو دور الاختيار واللصق والتجميع ؛ فهو يذكرنا بتلك المدرسة من مدارس الفنون التشكيلية ، التى تقدم إنتاجها الفنى عن طريق جمع تذاكر « الأوتوبيس » ، مع غطاء زجاجة ، مع رباط حذاء ... الخ . وإيجاد علاقة مبتكرة بين هذه الأشياء ، والخروج بمعنى جديد ، والحصول على إشباع فنى فى الوقت نفسه .

ويؤمن بوروز بأن هذه الطريقة تجعل الكلمات تنطلق من إسارها . فأنت هنا لا تخضعها وتحبسها فى قوالب ، وإنما تتفرج عليها وتوجد علاقات جوار بين سطور متباعدة ، وتتيح للكلمات أن يتعرف بعضها على بعض . وفى هذا يقول الكاتب الطليعى : « إن الكلمات تعرف مكانها الصحيح أكثر مما تعرفه أنت لها . وأنا أومن بأن الكلمات أشياء حية ، مثلها مثل الحيوانات . وهى لا تحب أن يحبسها إنسان فى صفحات . اقطع الصفحات فى قصاصات واطلق سراح الكلمات » .

## التأليف التشكيلى

وهناك من ذهب فى تحرره وجرأته إلى أبعد من ذلك ، ففكر فى الكتابة أو التأليف التشكيلى . وفى هذا اللون الطليعى تتحول حروف الكتابة إلى صور ، ويصبح الصفحة المكتوبة معناها التشكيلى .

إنها صفحة لا يمكن مطالعتها بالطريقة التقليدية ، وإنما تحتاج إلى إمعان وتفرج وكأنها لوحة ، لوحة صعبة أحياناً . واللوحة قد تنقل المعنى بطريقتها الخاصة ، دون الحاجة إلى شرح وإيضاح .

وهكذا حققت حركة الطليعة ذلك العناق بين الأدب والفن ، بين الكتابة والصورة .

وتلقف الشعر الطليعى هذه الحرية الجديدة فى الكتابة ، فلم تعد القصيدة اليوم تخضع لنظام السطور العادية المستطيلة ، المحشودة بالكلمات ، وإنما أصبح النص يرتمى — فى ارتياح وبحبوحة — فوق الصفحة البيضاء . وفجوات هنا وهناك ، وكلمة واحدة فى سطر ، وسطر آخر مائل ، وفقرة تأخذ الشكل الهرمى . وكل هذا لخدمة المعنى و « توصيل » القصيدة إلى القارئ توصيلا تشكيلياً . وعلى العين — التى تتابع القصيدة الحديثة اليوم — أن تتجول فى مساحة كبيرة ، وتقف عند الفجوات بين الكلمات ، وتقرأ معنى المساحة الموجودة بين السطور .

هكذا لم يعد هناك فاصل قط بين النص اللفظى — فى أدب الطليعة — وبين تصميمة التشكيلى . وهكذا تعانقت المادة والصورة ، وأصبح القارئ مطالباً أن يقرأ كل شئ ، المكتوب وغير المكتوب ، وأن يهتم بالمساحة البيضاء اهتمامه بالمساحة المجللة بسواد الكلمات لقد أصبح أمام

لوحة صعبة ، لكنها ممتعة بقدر صعوبتها . . .
وما عليه سوى أن يفك الطلاسم والألغاز : وفى بعض الأحيان استدعى الأمر أن يشترك فى إعداد القصيدة وتصميمها شاعر وفنان تشكيلى . هكذا أخذت الكتابة الطليعية من الرسم . غير أن الرسم الطليعى أخذ من الكتابة أيضاً .

لقد تسللت الحروف والكلمات إلى لوحات الرسامين ، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ منها . هناك لوحة تقع فيها العين على كلمة "Café"، بكل ما تحمله هذه الكلمة من إيحاءات تكمل معنى اللوحة . وعمد الطوبوغرافيون ، من أنصار الفن الطليعى الجديد ، إلى بعثرة الحروف وإعادة تشكيلها على الصفحات . واستدعى هذا – من القارئ – انتباهاً وتركيزاً شديدين . غير أن رجال المطابع لم يضطلعوا بالعبء الأكبر هنا ، وإنما اضطلع به الكتاب أنفسهم والرسامون :

## لكن . . ما هى الطليعة ؟

لقد أثارت حركة الطليعة ضجة كبيرة ، ودفعت الناس إلى أن يأخذوا موقفاً منها، فأنت مع الطليعة ، أو ضد الطليعة . وإذا كان محور هذا المقال هو الطليعة فى الأدب إلا أنه سيضطر بالضرورة – إلى التعرض للطليعة فى ميادين الفنون الأخرى . ذلك أن هناك أفكاراً ومؤثرات متبادلة فى هذه الميادين .

كان أفراد الطليعة فيما مضى ذوى نزعة تكاد تكون عدوانية محاربة . لكنهم اليوم أشبه بأعضاء ناد يشغل « البدروم » فى أحد البيوت . وقد تقبلك الطليعة فى صفوفها لأنك رائد أصيل يبدع مؤلفات أصيلة . لكنها قد تقبلك أيضاً لأنك تحبها ، أو لأن مؤلفاتك تنم عن مظاهر طليعية . وقد ذكرنا أن الناس إما مع الطليعة أو ضدها . والذين هم مع الطليعة يدافعون عنها لأنها تعبر عن الحرية ، والرغبة فى فك القيود ، قيود الماضى بقوالبه ، والتطلع إلى الحركة . ذلك أن الوقوف لا يقف خطره عند حد الوقوف وإنما الوقوف يؤدى – كما قال المؤرخ جيبون – إلى حركة إلى الوراء .

ومن بين الذين دافعوا بقلمهم عن الطليعة دوجلاس كوبر الذى قال إنه ليس أضر بالمدنية أو الثقافة من الروح المحافظة ، أو الرغبة فى الإبقاء على الحالة الراهنة . من أجل هذا تضم الطليعة أفراداً مغامرين ، مجددين ، يتمردون على الجمود . والطليعة ظاهرة تظهر دائماً ، غير أن الفترة الزمنية لبقائها تختلف من جيل لآخر . فقد تظهر حركة

**The Computer's First Christmas Card**

jollymerry
hollvberry
jollyberry
merryholly
happyjolly
jollyjelly
jellybelly
bellymerry
hollyheppy
jollyMolly
marryJerry
merryHarry
hoppyBarry
heppyJarry
boppyheppy
berryjorry
jorryjolly
moppyjelly
Mollymerry
Jerryjolly
bellyboppy
jorryhoppy
hollymoppy
Barrymerry
Jarryhappy
happyboppy
boppyjolly
jollymerry
merrymerry
merrymerry
merryChris
ammerryasa
Chrismerry
asMERRYCHR
YSANTHEMUM

*EDWIN MORGAN*

طليعية سرعان ما يتقبلها الناس ويهضمونها، وبذلك تصبح مألوفة وينتفي طابعها الطليعي ! غير أن هناك حركة تظل طليعية لمدة خمسين عاماً ، وذلك إذا صمد الناس فى مقاومتها .

فما الذى يميز الفنان الطليعى ؟
إنه لا يخاف ، ولا يستجدى الجمهور ،
وهو يعمل - أساساً - لإرضاء نفسه أولا ،

ولا تعترف به السلطات واللجان الرسمية بسهولة . وقد كان هناك جمود فى المجتمع الأوروبى والبريطانى يعادى النزعة الطليعية . ثم حدث تحول بعد نهاية الحرب عام ١٩٤٥ ، وتفتحت العيون على كل ما هو جديد . غير أن الرغبة فى الجديد جعلت الكثيرين يتهورون ويفتعلون . وأصبح هناك جنون « الموضة » . وفشل الكثيرون فى التمييز بين ما هو جديد حقاً وما هو بدعة . ومن أجل هذا يقول دوجلاس كوبر : علينا أولا أن نتأمل الطليعيين الأصلاء قبل أن ندعى قدرتنا على تفهم باقى الطليعيين وتمييز الأصيل من الزائف . والطليعيون الأصلاء يضمون أناساً مثل سترافنسكى - شونبرج - جويس - پاوند - براك - بيكاسو - موندريان - كاندينسكى :

## الوجه الآخر للصورة

إلى هنا ينتهى كلام أحد المؤيدين لحركة الطليعة وهنا يحسن بنا أن ننتقل إلى صوت معارض ، وهو لكلانسى سيجال الذى أعلن - منذ السطور الأولى لمقال له بعنوان « البيت المسكون » - أنه لم يهضم بعد التطورات التى طرأت على اللغة الإنجليزية فى مدى ١٥٠ سنة ، ومن أجل هذا لا يستطيع أن يهضم التطورات الجديدة فى الأدب . وهو يعترض - منذ البداية - على ما يسمى بحركة الطليعة ، لكنه يؤكد أن مؤلفاته تعتمد على أعمالهم ، أو تعتمد على ما أصيبوا به من فشل فى أعمالهم ! ووجودهم يشعره بفخر ويمده بقوة ، ويشعره فى نفس الوقت بحسد وغضب كبير : ثم يطرح سؤالين : هل هناك ، حقاً ، طليعة فى الأدب ؟ وهل نفيد منها شيئاً ؟ وجوابه على السؤالين بالنفى . ثم يحسم القضية بقوله إن كل كاتب يبتكر « طليعته » الخاصة به .

وفكرته عما يسمى بأدب الطليعة مأخوذة من الشائعات والدردشة الأدبية ، والتليفزيون ، والسينما ، وقراءة الروايات الجديدة . وهو يؤكد أن طليعة اليوم أضعف من طليعة الأمس ، وأن رجال الطليعة المعاصرين ، يمكن شراؤهم بسهولة ، وأنهم أقل تعقلا ، وأسلس قياداً . وكثيراً ما يحدث أن يستغل إنتاجهم لأغراض تجارية . ومن أجل هذا تتسابق عليهم الأقلام ، والتليفزيون :

ومما يغيظ كلانسى سيجال ارتفاع أصوات كتاب الطليعة قائلين إن الرواية قد ماتت ، أو أن « الجملة » ، بالمعنى التقليدى للفظة « الجملة » ، قد أصبحت شيئاً عتيقاً . ويرد : فليؤمن بموتها من يشاء ، غير أنها حية بالنسبة لى . ويشير إلى قول زيكويسكى « . . . يتعين ، فى الفن ، تدمير الجملة ، ذلك أن الجملة لم تكن موجودة فى يوم من الأيام » . ويرد : إذا تركنا المنطق مؤقتاً قلنا مع ذلك إن الجملة كانت موجودة وإنها ستظل موجودة . ثم ينتقل المؤلف إلى قول زيكويسكى « إذا كان للأدب أن يلعب دوراً فى عصر الفضاء الحالى فإن مشكلته الأولى تتلخص فى البدء بقبول الاشكال والأفكار الجديدة » . ويرد المؤلف بقوله : هراء . عندما أكتب لا أهتم البته بأن تلعب كتاباتى دورها فى « عصر الفضاء » . أما مشكلة الأدب الأولى ، حقاً ، فهى أن يؤدى وظيفته القديمة على أحسن وجه . وتتلخص هذه الوظيفة فى تذكر الواقع الممزق الأشلاء . ويضيف أن الأشياء التى « يكتشفها » معظم الطليعيين لا تعدو أن تكون أشياء عادية سوقية ، وندر أن ترتقى إلى الدرجة التى تثيرنا معها . ويستعير المؤلف عبارة

وردت على لسان بول إيلوار فى مقدمة « قلعة أوترانتو » فيقول إن الطليعة ، بالنسبة له ، « بيت من رخام أسود ، لا يصلح للسكنى ، لكنه مسكون بأشباح ! » ثم يلقى بقنبلته : الواقع أن الكثرة الغالبة من جيش الطليعة تتألف من أشباه فنانين .

ولئن كان كلانسى سيجال ضد ما أسماه « شـذوذ » الطليعة و « جنونها » . فما هو أسلوبه هو ، فى الكتابة ؟ إنه فى ذلك يقول إننى أكتب جملا عادية أسجل بها ما رأيته وكيف رأيته . ولكى أحقق ذلك يتعين على أن أستخدم نثراً واضحاً ، راسخاً ، سخياً ، منظماً . ويعترف المؤلف بأنه قد يشارك الطليعة بعض نظرياتهم الأخلاقية أو مواقفهم تجاه العالم ، إلا أنه لا يسمح لنفسه بأن يكتب بأسلوبهم : والطليعة ، فى نظره ، لا تضم ساروت وغيرها ، وإنما تضم كاتباً مثل همنجواى ! ..

## أكثر من جماعة واحدة

سبقت الإشارة إلى أن للطليعة « سمات عديدة يعبر عن كل سمة منها كاتب أو مجموعة من الكتاب » . ومما يؤكد هذا وجود مدارس مختلفة فى أوروبا وأمريكا يمكن أن تندرج كلها تحت حركة الطليعة . ومن أشهر ما نعرفه من هذه المدارس « جيل النقر » ( أو جيل الحوشيين ) Beat Generation فى أمريكا ، ومن رواده الشاعر ألين جينزبرج الذى سنتعرض له بعد قليل ، وكذلك مدرسة « الشباب الساخط » ومن روادها جون أوزبورن . والكاتب المسرحى جون آردين ؛ وتأتى بعد ذلك مدارس متناثرة فى أوروبا منها مدرسة « الموقفيون » Situationists ، ومجموعة فيينا Vienna Group ، وأتباع مذهب الحرف Lettrism .

انظر إلى هذه الأسماء : جيل النقر ( أو جيل الحوشيين ) . . . الشبان الساخطون . .. الموقفيون .. مجموعة فيينا . . . مذهب الحرف . هل هناك أكثر من هذا دلالة على تعدد سمات الحركة الطليعية وثرائها ؟ إن الوقوف ، هنيهة ، عند كل جماعة كفيل بأن يضعنا أمام لوحة كاملة لأدب الطليعة ؛ إذ أن هذه الجماعات أشبه بالفسيفساء ( بالموزايكو ) الذى تعطينا أجزاؤه فى النهاية صورة كاملة ، وربما كانت صورة رائعة .

## جيـل النقر

يعد جيل النقر — الذى ظهر واستقر فى أمريكا — أحد التيارات الطليعية فى الأدب والفن ولقد ارتبط هذا الجيل بأسماء كثيرة منهـا الشاعر الغريب ألين جينزبرج . وله مقال أشبه ببيان « مانفستو » لحركة الطليعة كما يراها هو ، أو حركة الطليعة فى أمريكا المعاصرة . والمقال أشبه بصرخة احتجاج قريبة من احتجاج الجيل الساخط فى بريطانيا . وألين جينزبرج يكتب مقاله بطريقة طليعية ، فقد ألغى النقط والفواصل ، وأدمج بعض الكلمات ، واختزل بعض الحروف ، محاولا كتابة الكلمة كما تنطق لا كما هى موجودة فى القاموس .

قلنا إن مقال ألين جينزبرج أشبه بصرخة احتجاج ، فهو يرفض فيه أشياء كثيرة . لكنه لا يمكن أن يعد هداماً ، ذلك أنه يقيم — بدل المبانى التى ينادى بتدميرها — صرحاً قوامه الفرد ، أو بصورة أدق : روح الفرد . ذلك أن روح الفرد — على حد قوله — تتعرض اليوم لهجوم عنيف ، ومن أجل هذا ظهر جيل النقر ليدافع عنها . ولا يهم أن يظل اسمه جيل النقر ، فقد يسمى « الجيل الضائع » أو « الجيل الذى وجد نفسه » . . . الخ . والروح هى التى تميز الإنسان عن « الشئ » . وطالما أن الإنسان، بمشاعره الرقيقة ، يتعرض للهجوم سيظل الفن يعبر عن صرخة الاحتجاج ، أو البكاء ، أو التوسل ...سيظل الفن يعبر عن« الذات » اللانهائية ، تلك الذات التى لا تزال تحس رغم وسائل الاتصال الجماعى التى ابتدعها القرن العشرون . ويؤكد

جينزبرج أن العمل الفنى من صنع فرد ، وأنه مدموغ بطابع فرد واحد . ويعدد أسماء الكتاب الطليعيين فى النثر : كيرواك Kerouac — بوروز Burroughs — سيلبى Selby . وفى الشعر : و. س . وليامز W.C. Williams — ألين جينزبرج نفسه Allen Ginsberg — كورسو Corso — كيرواك مرة أخرى — كريلى Creeley — وينرز Wieners — سنايدر Snyder . فلكل واحد من هؤلاء « طريقته الخاصة فى التنفس » .

## الشبان الساخطون

ومن رواده چون أردن ، الكاتب المسرحى الإنجليزى ، الذى حاول التجريب فى المسرح ؛ إنه يطبق — على المسرح — فكرة شعرية لروبرت جريفز ، مؤداها أن الشعر إنما يحتفل بقوى الميلاد ، والخصوبة ، والجنس ، والحنايا الرقيقة فى الحياة ، والموت وما يجلبه من حرمان ، والحياة التى تتجدد بالموت . إن الشعر يحتفل بهذا كله ويقاوم به جوانب الحياة الأخرى ، يقاوم به القوة العدوانية ، والإرادة المستبدة ، والعالم المتعجرف الواثق من نفسه . إن الشعر يدافع عن الخطوط المنحنية الرقيقة ويناهض بها الخطوط المستقيمة.

ومن حق الكاتب المسرحى الجديد أن تكون له رسالته الخاصة ، المعقدة ، التى يريد أن ينقلها للجمهور . لكن ، عليه أن يغلفها فى أشياء تهم الجمهور . عليه أن يتحدث عن السياسة ، ويميط اللثام عن الأمراض الاجتماعية ، ويتحدث عن الطريقة التى يعيش بها قطاع معين فى المجتمع . ويتحدث أردن عن تجربته الشخصية فيقول : لست أنتمى إلى مدرسة . لست مرتبطاً بالكتاب الآخرين . كل ما يربطنى بهم هو الصنعة . ليست هناك « مدرسة » وعلى المسرحيات أن تتحدث إلى الجمهور من خلال صوت كاتب فرد . كان من الممكن فيما مضى أن يكتب المسرحية الواحدة مجموعة من الكتاب ( كما حدث فى العصور الوسطى ، وبالنسبة لمسرحيات يورك الإلغازية ) . وذلك لأنه كانت هناك مشاركة فى المعتقدات . كان الناس يؤمنون بشئ واحد . أما الآن فنحن موزعون . الجمهور لا يؤمن بشئ واحد معين على وجه التحديد . وعلى المسرحية أن تخاطب الذى يؤمن والذى لا يؤمن على السواء .

## الموقفيون

وفى أوروبا تأسست سنة ١٩٥٧ حركة باسم « الموقفية الدولية » The Situationist International . فما هى أهدافها ، واتجاهاتها ؟ إنها تهاجم نزعة التخصص التى تنظر إلى الفن كنشاط له طابعه الخاص . وهى تنظر إلى الحياة ككل وتهتم بالسلوك ، والسياسة ، وكل شئ . ومن ناحية الشكل تهدف هذه الحركة الطليعية إلى تدمير قيود اللغة ، وتشريح هذه اللغة ، والقضاء على « المودة » فى أشكال الفن الحديث . وقد عقدوا العزم على إجراء تجارب فى السلوك ، وخلق أنماط جديدة ، والتمتع بأكبر قدر من الحرية فى الخلق : وكما ضاقوا بتخصص الفن ضاقوا بتخصص السياسة وما تزعمه السياسة من أنها هى التى تحل مشاكل العالم . إنهم يؤمنون بأن النشاط الإبداعى الذى سيمارسونه ( وهو ليس بالنشاط الفنى الصرف كما ذكرنا ، وإنما يشمل الحياة كلها ) هذا النشاط هو الأساس الوحيد لآمال عصرنا .

ويقول أحد زعماء هذه الحركة إنهم يرفضون قبول الأتباع ، ويصرون على تجنيد « العباقرة » فقط للقيام بالمهام الطليعية ، تلك المهام التى حددوها هم ، بأنفسهم . وهم يرفضون التنازل عن أى شئ ، ويرفضون التأقلم ، ومسايرة العصر ، ومسايرة الثقافة الحديثة . فاذا فشل أحد أعضاء الحركة فى الالتزام بمبادئها طرد منها فوراً .

ومن أعمدة هذه المدرسة الفنان الدانماركى چورچين ناش Jörgen Nash الذى يتحدث عن

مجموعة « المتمردون السبعة » التى تأسست عام ١٩٦١ فى جنوب السويد . ومقرها مركز تجريبى للأفلام ، والرسم ، والعمارة وتخطيط المدن ، والشعر والآثار ، والموسيقى . وكذلك ظهرت لهم مجلة طليعية عام ١٩٦٢ ، جاء فيها بيان وقع عليه الأعضاء نقتطف منه :

– أتعهد بأنى لن أضع قدمى أبداً – ومهما كانت الظروف – فى مخبأ للوقاية من القنابل الذرية . فن الأفضل أن أموت وأنا واقف وسط كل تراث البشرية الحضارى . . .

– مجتمعنا له عقلية استهلاكية . إنه مجتمع يتحكم فيه أصحاب المحال من كل صنف .

– ليست الحرب الحرارية النووية نفسها ، بل خطر هذه الحرب قبل وقوعها ، هو الذى يثبت إفلاس ساسة العالم إفلاساً تاماً . . .

ويتحدث ناش عن مطبوعات أخرى تكتبها هذه الجماعة وتنشرها ، قائلاإن هدفها ليس تجارياً ، يقول أعضاؤها : « مهمتنا أن ننتج – وبعد ذلك يتعين على جمهورنا أن يتحرك كى يصل إلى مطبوعات الموقفين » . ويتحدث عن الأفلام الطليعية التسجيلية ، وكيف أنهم صنعوا لها مهرجاناً ، كذلك أقاموا معارض للصور . وهم بهذا يثبتون أن الفنان يجب أن يتخلص من قيود المطبعة التى تعتمد على الورق ، كى يكون حراً فى التعبير . وتؤمن هذه الجماعة بالاشتراكية ، إذ جاء فى بيانها ما يلى :

إن الاشتراكية ستنتشر بطريق أو آخر ولن يستطيع الإنسان أن يصوغ مستقبله ويتحكم فيه إلا إذا سلم بهذه الحقيقة . . . وعلينا أن ننزع أنفسنا من مبدأ الضرورة القدرية ، وأن نستعيد القدرة – من جديد – على الاختيار وتقرير المصير .

ويرد ناش على الذين يهاجمون مدرستهم ، تلك المدرسة التى تستخدم الكلمة سلاحاً فيقول : إلى الذين يعتقدون أن المعركة الكلامية لا تستحق الجهد نريد أن نقول إن حرباً كلامية أفضل من حرب عالمية
A word war is better than a world war

## مجموعة فينا

ومن زعمائها رونراد باير الذى تحدث عن هذه المجموعة ونشاطها فى مقال آثر ألا يستخدم فيه الحروف الكبيرة فى بدايات الجمل . بل هو لا يستخدم الحرف الكبير فى أسماء الأشخاص أو أسماء البلدان ، مثال هذا أنه يورد اسم أحد أفراد المجموعة على النحو التالى : Hans Carl Artman ويكتب برلين هكذا : Berlin ويتحدث عن نفسه قائلا : i ويدافع عن العمل الجماعى فى حقل الأدب والفن التجريبى ، ويتحدث عن الرغبة التى استبدت بهم : إنها رغبة فى التجانس و الإجماع ، وزوال شخصية الكاتب فى سبيل التعاون والإنتاج الفنى الجماعى . هذا هو الذى ميز مجموعة فيينا بالذات . التى ضمت بين أعضائها العازف والمؤلف الموسيقى والمهندس المعمارى والمتخصص فى موسيقى الجاز . وكان منهم من يعشق السريالية و « الرومانتيكية القاتمة » .

## مذهب الحرف

وقد قال عنه أحد رواده إنه مذهب خلاق ، شأنه شأن الكلاسيكية أوالرومانتيكية ، وهدفه هو إحداث ثورة فى كافة أشكال التعبير الفنى أولا ، ليتحول بعد ذلك إلى إحداث تجديد فى الفروع الفلسفية والعلمية . ويتحدث هذا الرائد عن نشاط المذهب فى مختلف فروع التعبير :

١ – مذهب الحرف فى الشعر : تخلى عن الكلمة ، واتجه إلى الحرف ، واهتم بالمدلول النغمى للحرف . كذلك اعتمد على الصمت الذى يتخلل القصيدة .

٢ – مذهب الحرف فى الرسم والنحت : نبذ المذهب المحاكاة والتصوير والتشبيه واتجه إلى الحرف أو العلامات ، وأصبح للحرف أو العلامة معنى قائم بذاته . كذلك يعتمد المذهب على كل المواد الموجودة على الأرض ، سواء ما استخدم منها فى الماضى أو لم يستخدم أبداً .

٣ – مذهب الحرف والرواية : من المعروف أن المذهب أدخل فى الكتابة فن الرسم والصور الإلغازية والصور الفوتوغرافية والطباعة الغريبة . وفى الرواية لا يصبح للكلمات أى معنى مباشر يفهمه القارئ بسرعة ، وإنما يتعين على القارئ أن يعتمد على خياله ويربط بين هذه الكلمات وعناصر وأشياء أخرى غير موجودة .

٤ – مذهب الحرف والسينما : أحدث المذهب تنافراً جريئاً ، متعمداً ، بين الصوت والصورة . وفى الصورة لاحظ أن الجزئيات تضيع أحياناً فى غمرة الحركة السريعة . ومن ثم ركز على هذه الجزئيات وعزلها وأبرزها .

٥ – مذهب الحرف والمسرح : ألغى الحبكة والعقدة ، وعالج الديكور بجرأة .

تلك هى الجماعات الأربع التى تكون ما يسمى « بالطليعة » فى دنيا الثقافة الغربية المعاصرة . . إنها جميعاً صيحات غرضها الأول والأخير . . الحرية .

محمد عبدالله الشفقى

---

## مات . . شيخ الأدباء المعاصرين



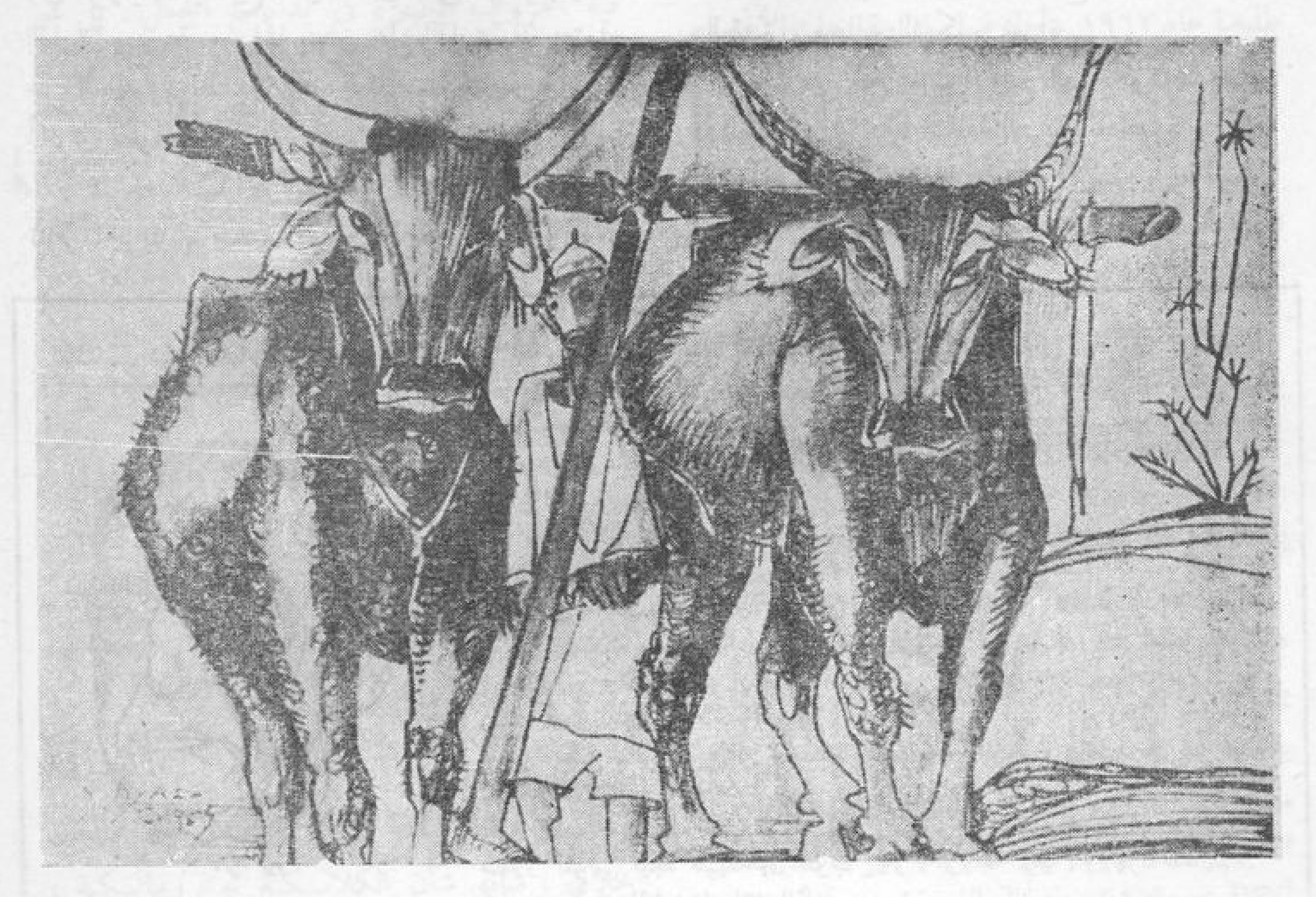
س. موم

مات آخر من بقى من جيل مضى ، جيل الأدباء البناة الذين شيدوا صرح الرواية البريطانية فى النصفين الثانى والأول من القرنين التاسع عشر والعشرين . . إنه سومرست موم ، آخر حلقة فى السلسلة الذهبية التى تضم بين حلقاتها أسماء كبيرة ، أسماء من طراز : جوزيف كونراد وجون جالزورزى ، وكاترين مانسفيلد وأوسكار وايلد ، وجيمس جويس ، و ه . ج . ويلز ، ود . ه . لورانس . ولا شك أن انجلترا يوم وارت ابنها البار الذى وقف حياته الطويلة على خدمة الكلمة الإنجليزية ، وارته بكل إجلال وإكبار ذاكرة له كيف ناضل وكيف شيد وكيف بنى دون أن ينظر فى سخط لا إلى الوراء ولا إلى الأمام .

عاش سومرست موم حياة طويلة وعريضة وعميقة ؛ رأى الكثير وعرف الكثير وعانى الكثير ؛ ومن الكثير الذى رآه وعرفه وعاناه شق طريقه فى ميدان الكتابة الأدبية صغيراً فى بادئ الأمر حتى مات وهو أكبر أديب فى انجلترا وشيخ الأدباء فى العالم . والغريب فى سيرة حياته أنه ولد فى باريس ( ٢٥ يناير ١٨٧٤ ) حيث كان أبوه يعمل مستشاراً للسفارة البريطانية ، وغادرها بعد أن ماتت أمه ومات أبوه ليعيش فى انجلترا وهو فى العاشرة ، ثم سافر إلى هيدلبرج بألمانيا ليتم تعليمه الجامعى ، وأخيراً تخرج فى كلية الطب ، ولكنه ضل طريقه إلى صدور المرضى ليجد طريقه إلى قلوب الناس . ترك المبضع يمسك بالقلم . أما المـــادة فتوفرة لديه ، وأما الشكل فهو الرواية والمسرحية والقصة القصيرة . وبالفعل انعكست خبراته على شكل أعماله فتجلت فى تلك الأعمال أناقة باريس حيث ولد ، وبراعة الإنجليز حيث عاش ، وتعمق الألمان حيث درس ، وسحر الشرق الغامض حيث طاف . ومن هنا نبع اهتمامه بشكل أعماله الأدبية دون مضمونها ، ونبع رأيه فى أن قيمة العمل الأدبى إنما تنحصر فى الشكل أكثر من انحصارها فى المضمون .

ولكن ما هو مضمون كتاباته ؟ وما هى فحوى رسالته فى الحياة ؟ الواقع أن خير إجابة تقدم على هذا السؤال هى أعمال سومرست موم نفسها تلك الأعمال الكثيرة التى لاقت شهرة واسعة ، واسعة إلى أقصى حد ، ولعل أهم هذه الأعمال آيته الفنية الكبرى « الرباط الإنسانى » وروايته الأولى والشهيرة « ليزا حى لامبث » ورواية « القمر وست بنسات » التى وضعها بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى وصور فيها مأساة الفنان جوجان . ثم روايته المشهورة جداً « كعك وبيرة » التى صور فيها شخصية الكاتب الإنجليزى توماس هاردى فاضحاً أسرار حياته الزوجية معرضاً بزوجته الشابة الفاتنة التى كانت على علاقة به ذات يوم . هذا بخلاف روايتيه المعروفتين « المطر » و « حد الموسى » والعديد من مسرحياته التى زادت على خمسة عشر مسرحية أكثرها من نوع الملهاة وأشهرها : « بنيلوبى » و « الزوجة الوفية » و« جزاءخدماتهم » .

وإذا كان سومرست موم من غلاة المتعصبين لمذهب الفن للفن إذ يضع الاتقان الفنى فوق كل شىء . . فوق المضمون وفوق المعنى وأحياناً فوق الحقيقة الواقعية فلا يعنى هذا أن نهمل أعمالهونطرحها جانباً فالواقع أنه بلغ من فهم أصول الفن وأسراره حداً جعل الاتحاد السوفييتى يقرر ترجمة مؤلفاته إلى اللغة الروسية . ومع ذلك فقد كانت لهذا الأديب مواقفه المشهورة من بعض القضايا الإنسانية وقضايا العالم من حوله ، فموقفه من الحرب العالمية الأولى تجلى فى إدانتهمشعلى نيرانها واتهام كل من شارك فيها بالقسوة والهمجية ، وحبه للحياة رغم تشاؤمه وظروفه النفسية تجلى فى تشجيعه الأدباء الناشئين مادياً وأدبياً ، أولئك الذين لا يجدون من يرعاهم كما لم يجد هو فى بدء حياته الأدبية من يرعاه .



المحراث

# راغب عياد والمدرسة التعبيرية

بدر الدين أبو غازى



● اتجهت « الجائزة » هذا العام إلى راغب عياد وهو فى دأب نشاطه الفنى برغم تخطيه سن السبعين ، فجاء تقدير الدولة اعترافاً بكفاحه العظيم وما أسداه للفن المصرى المعاصر من فضل .

كانوا أربعة طرقوا معاً حى درب الجماميز منذ نصف قرن ليدخلوا مدرسة الفنون الجميلة التى أنشئت سنة ١٩٠٨ فى بيت من بيوت الحى القديم ، واستقبلت فى البدء خليطاً عجيباً من سكان القاهرة ، جاءوا جميعاً مبهورين بهذا الاسم الجديد الذى يطرق أسماع المصريين « الفنون الجميلة » .

وانصرف كثيرون بعد الاستطلاع ليستأنفوا حياتهم المألوفة فى الوظائف والمصانع والأزهر وغير هذه من المجالات الواضحة الطريق .

أما الأربعة الرفاق فقد راقتهم المغامرة ومضوا فى سبيل البحث عن المجهول .

حمل أولهم « محمود مختار » رسالة إحياء فن النحت وارتقى مكانه كرائد للنهضة الفنية .

وبقى الثلاثة الآخرون يمثلون طلائع الجيل الأول من مصورى مصر المعاصرة — يوسف كامل ، ومحمد حسن ، وراغب عياد — أسماء ثلاثة اعتلت موجة الحركة الفنية فى مدها الزاخر ، وعاصرت تطورها وظفرت تباعاً بتكريم الدولة ممثلا فى جائزتها التقديرية للفنون .

اتجهت « الجائزة » هذا العام إلى راغب عياد وهو فى دأب نشاطه الفنى برغم تخطيه سن السبعين ، فجاء تقدير الدولة اعترافاً بكفاحه العظيم وما أسداه للفن المصرى المعاصر من فضل .

قد لا يستطيع جيلنا أن يدرك طريق المعاناة الذى شقه راغب عياد وزملاؤه إلا إذا تمثل صورة نشأة الحركة الفنية فى مصر على مشارف هـذا القرن ، والمناخ الفنى الذى اكتنف حياة الجيل الأول :

فى البدء لم يكن الطريق واضحاً ولا ممهداً ، مدرسة مجهولة المصير ، ومجموعة من النماذج



العائلة

الأكاديمية الأوروبية تخرج من مراسم الفنانين الأجانب بحى الخرنفش لتستقر فى بيوت الأغنياء ، وأمل لا يعدو وظيفة مدرس للرسم باحدى المدارس الابتدائية .

وفى هذا الجو كانت نشأة عياد ، مواهبه لا تسعفها غير تعاليم أساتذته والنماذج الباهته من أعمال الفنانين الأجانب ، وطريقه تحفه المعارك ، يخرج من المدرسة ليعمل مدرساً بمدرسة الأقباط ، ويتطلع حوله فلا يلقى إلا الصمت .. ويتمرد عياد على هذا المصير فيسعى إلى أوروبا فى زيارات خاصة قصيرة ليتلقى النصيحة من متاحفها ، وليستجوب الأعمال الشاهقة الكبرى ، ثم يهيئ لنفسه بعثة خاصة إلى إيطاليا بالتبادل مع زميله يوسف كامل إلى أن تدركه أول بعثة رسمية توفدها الدولة لدراسة الفنون سنة ١٩٢٤ حين وافق البرلمان المصرى عند بدء الحياة النيابية الحديثة على اعتماد مبلغ عشرة آلاف جنيه لتشجيع الفنون الجميلة .

ومضت بعثة الفن الرسمية الأولى تحمل راغب عياد ومحمد حسن ويوسف كامل إلى روما وتحمل المصور أحمد صبرى إلى باريس ليقضوا فى قلب الحياة الفنية قرابة خمسة أعوام انتهت فى سنة ١٩٢٩ .

فى هذه الحقبة أتيح لراغب عياد أن يستكمل تكوينه الفنى وأن يتصل بالحركات الحديثة فى أوروبا ليعود إلى مصر وقد نفض عن نفسه التأثيرات الأكاديمية وبدأ يشكل الملامح الأولى لأسلوبه المميز .

وكانت خطوة عياد من أجرأ الخطوات التى فتحت الطريق لأساليب التعبير الحديثة فى الفن المصرى

... فحتى الثلاثينات كان ولع الناس « بالفن



الـديـر

الوصفى » يناظر ولعهم « بالأدب الوصفى » وكان رنين البلاغة التشكيلية فى تصوير الأشياء كما تراها العين فى الطبيعة ، والعناية بالزينة والزخرف هى فى المرتبة الأولى مقومات العمل الفنى .

ولكن راغب عياد خرج عن هذا الإطار التقليدى للإدراك العام للفن وانطلق نحو رؤيته الخاصة فلم يصور الأزهار ومداخل البيوت الجميلة والطبيعة الصامتة ومناظر الغروب وبريق القمر على صفحة النيل، وإنما صور أسواق الجاموس والباعة الجائلين والمقاهى الشعبية باستخدام جرىء للقيم اللونية وتعبير واقعى مباشر عن الحركة .

وكان اسم راغب عياد يمثل فى الثلاثينات مثلا للتحرر الفنى ، خطوطه العـارمة القوية خرجت عن مألوف الرصانة والسجع التشكيلى ، فنظرته التحليلية التى يصور بها التجمعات فى تحركها وحشود الناس فى ملاعب الخيل والموالد والأفراح تأبى التزام العمود الأكاديمى فى تكوين اللوحة وتوزيع الأشخاص ، وعنايته بالناس فى واقعهم العادى البسيط ثورة على الجو الرومانى الذى كان يسود أعمال بعض الفنانين وعلى الأكاديمية الباردة التى كانت تسود أعمال آخرين .

وخاض راغب عياد بهذه اللوحات معاركه الفنية ، أثار ما أثاره من جدل وإعجاب ، وتتابع عرض انتاجه الغزير فى مصر وفى أوروبا فلفت الأنظار وبدأ جيل من شباب الفن يرى من خلاله منطلقاً من تعاليم المدرسة والمواصفات التقليدية للعمل الفنى فأطلق لخياله وبراعاته العنان ، ومضى زحف الموجة ، وعياد فى تيارها لايتوقف ، يمارس هباته فى التعبير عن الحركة والجموع فى إطار من الملاحظة السريعة والمعايشة العاجلة ؛ وتتجلى أروع

خصائصه اللونية فى مرحلة الأربعينات من خلال لوحاته الزيتية ، كما تبدو تلقائيته وجرأة خطوطه فيما تلا ذلك من أعمال تحمل طابع العجالات فى ألوانها المائية وألوان الباستيل ، واستخداماته لمتنوعات من مزاج لونى عرف به اسلوبه ، كما عرفت موضوعاته التى ظلت تجوب الحقل الشعبى وتستلهمه.

ومن العلامات التى نستطيع أن نصفها عن طريق انتاجه ونحدد بها مراحل تلك الأعمال التى تلت مرحلة الأسواق والأفراح والأعياد وركز فيها طاقته التعبيرية لتصوير « العمل » من خلال لوحاته الريفية التى امتدت فى حقبة الخمسينات واستخدم فيها التكوين المصرى القديم فى تتابع التجمعات على سطح اللوحة والاستعاضة عن تصوير البعد الثالث بالتكوين الهرمى للجموع ، فى هذه الحقبة تستعيد اللوحة الزيتية فى فن عياد مكانتها وتهيئ السبيل بعد لوحاته عن العمل فى السد إلى مرحلة من التأمل الصامت ، شئ يشبه الصلاة فى فن عياد نراه فى مجموعة لوحاته الأخيرة عن الأديرة حيث يخلص العمل الفنى من ضجة الحركة وزحمة الجموع ليترك المبانى فى أصفى أشكالها تعبر عن ذاتها فى جو يلوح فيه الإحساس الشعرى .

لقد مهد راغب عياد طريقاً طويلا للفن المصرى المعاصر بانتاجه الذى يعتبر من أغزر إنتاج فنانينا المعاصرين وهو قد انتقل بالتصوير من «الرومانسية» و « الأكاديمية » إلى الواقعية التعبيرية ، ولقد قدر له أن يكون من رواد مرحلة التمهيد وأن يعاصر مرحلة البناء مثل أفراد جيله من الأدباء والمفكرين الذين شقوا الطريق لأزهار كثيرة نبتت فى هذه الأرض .

بدر الدين أبو غازى

---

**بيكاسو .. نجاحه وفشله :**

ما هى حقيقة بيكاسو .. هل هو ضحية أم هو سوبرمان ؟ هل هو فنان كبير أم هو مدع كبير ؟ وسواء أكان بيكاسو هو هذا أم ذاك ، فالذى لا شك فيه أن هذا الاسم أصبح الآن بمثابة ظاهرة من ظواهر هذا العصر ؛ فهو لدى البعض أكبر فنان فى العصر الحديث ، ولدى البعض الآخر الاسم المرادف لكل ما من شأنه أن ينتهك حرمة الفن الحديث ويزيد فى تضخم أسعار لوحاته .

وجون برجر فى دراسته النقدية التى كتبها خصيصاً لمجموعة كتب بنجورين a Penguin Book والتى صدرت حديثاً جداً فى ٢١٠ صفحة و ١٢٠ لوحة ، يقوم ببحث ماسح لكل فترة من فترات حياة بيكاسو .. حياته المعاشية وحياته العملية لأن حياته الفنية هى ثمرة التزاوج بين هاتين الحياتين . أقول إنه يقوم ببحث لحياة بيكاسو مبتدئاً من « المرحلة الزرقاء» ماراً بالمرحلة التكعيبية والتكوينات التى تبلورت فى لوحة « جورنيكا » منتهياً إلى أعماله فى الوقت الحاضر . ومن خلال هذه الدراسة لحياة وأعمال أكبر فنان أثير حوله الجدل فى العصر الحاضر تنبثق عدة منظورات عاكسة ترينا مكان الفن فى القرن العشرين وطبيعة مجتمعنا الراهن ، والعوامل التاريخية التى حددت للفن مكانه وللمجتمع طبيعته .

ومن هنا كان كتاب جون برجر « بيكاسو .. نجاحه وفشله » صورة ناصعة لشخصية وفن رجل فيه ما فى عصرنا نفسه من غموض وإبهام . فإذا لم يكن هناك بد عندما نذكر اسم شخص من الأشخاص أن نذكر شخصيته أيضاً ؛ فإن الملابسات التى أحاطت باسم بيكاسو هى التى خلقت من شخصيته .. أسطورة . فبيكاسو هو العجوز الذى لا يزال بوسعه أن يتزوج بالنساء الصغيرات ، وبيكاسو هو العبقرى ، وبيكاسو هو المجنون . بيكاسو هو أكبر الفنانين الأحياء ، وبيكاسو هو الفنان المليونير . بيكاسو هو الفنان الشيوعى وبيكاسو هو صاحب الفن التافه الذى يبزه فن الأطفال ؛ بيكاسو هو النصاب الذى يخدعنا ، وبيكاسو هو الفنان الذى يشكل ضمير العصر . إن بيكاسو لو استطاع بحق أن يجمع فى شخصه كل هذه الصفات مجتمعة لكان ذلك نجاحاً ما بعده من نجاح ، ولو استطاع فى الوقت نفسه أن يجمع فى فنه كل هذه الصفات مجتمعة لكان ذلك فشلا ما بعده من فشل . فما هى قصة نجاح بيكاسو وفشله ؟ فى كتاب برجر .. أحدث ما كتب عن بيكاسو .. تناول واف لهذين البعدين !




# عزيز أباظه

## الشاعر الغنائي والمسرحي

العوضي الوكيل

● « .. وإذا كان المرحوم أحمد شوقى قد سبق إلى هذا الفن فإن الذى تولاه من بعده بموهبته النادرة وقدرته البارعة هو عزيز أباظة ، حتى أصبح لهذا الفن فى أدبنا الحديث وجوده المرموق ومكانته الراسخة ، بعد أن كان الأدب العربى خلواً من هذا الفن قبلهما أو يكاد » .

كتبت لجنة الجائزة فى تقديرها لعزيز أباظه تقول :

« الأستاذ عزيز أباظه يمتاز فى إنتاجه الأدبى بما وفق إليه من الخلق الفنى فالى جانب ما أنتجه من الشعر الغنائى الرفيع ، وفى طليعته ديوانه « أنات حائرة » الذى يضم نخبة من القصائد الرائعة أوحت بها مناسبة فاجعة ، وكان لصدوره فى نفوس القراء وعند الشعراء والنقاد صدى بعيد ، فانه يعد قمة فى فن المسرحية الشعرية التى هى خلق جديد فى حياتنا الأدبية .

وإذا كان المرحوم أحمد شوقى قد سبق إلى هذا الفن فان الذى تولاه من بعده بموهبته النادرة وقدرته البارعة هو عزيز أباظه حتى أصبح لهذا الفن فى أدبنا الحديث وجوده المرموق ومكانته الراسخة بعد أن كان الأدب العربى خلواً من هذا الفن قبلهما أو يكاد » .

وخلاصة رأى اللجنة كما يبدو من هذه السطور القليلة التى أخذناها من قرارها أن عزيز أباظه قد نال الجائزة لكونه شاعراً فذاً : غنائياً ومسرحياً معاً.

أما شعره الغنائى فيتمثل — كما ذكرت اللجنة — فى ديوانه الباكى « أنات حائرة » وهو مجموعة من القصيد الذى رثى به الشاعر زوجته وبعض أهليه ، أو ذكرهم فى موقف من مواقف الحج وهو فى البلاد المقدسة ، كأنما لجأ إلى رحاب الله لينسى مصائبه وأحزانه :

أقول وقلبى سابح فى شجونه
وجفنى بمنهل الدموع غريق

هل الله يهدينى إلى حج بيته
فانى لنزاع إليه مشوق

وهل أنا مجدود فمفض لروضة
تضىء بنور المجتبى وتروق

لعلى إذا جئت المحصب من منى
وطوفت بالبيت الحرام أفيق

أفيق من الخطب الذى جل إصره
ألا كل خطب دونه لدقيق !

وهذا الديوان الفريد على صغر حجمه يعد تعبيراً فذاً عن مواجع نفس الشاعر وآلامها ، وتصويراً بارعاً أى براعة لما يجده شاعر رزأته الأيام بفقد قرينته ، وكانا يؤلفان مع أبنائهما كما يقول فى المقدمة بيتاً ذا بشاشة وديباجة يضم بين أبهائه وثارة العيش وهناءة الحياة لأسعد أسرة عرفها الناس .

ومنذ رزئ الشاعر هذا الرزء تفجرت ينابيع الشعر فى نفسه ، وكان ذلك فيما بدا لكثير من نقاده بداية حياة شعرية خصبة حفلت بالكثير ومنذئذ اكتشف الشاعر نفسه ، وعرف أنه شاعر لا ريب فيه ، فنشر أولا هذا الديوان ، بتحريض من بعض الأدباء ، ثم نشر بعده طائفة من المسرحيات الشعرية التى سنلم بها بعد قليل .

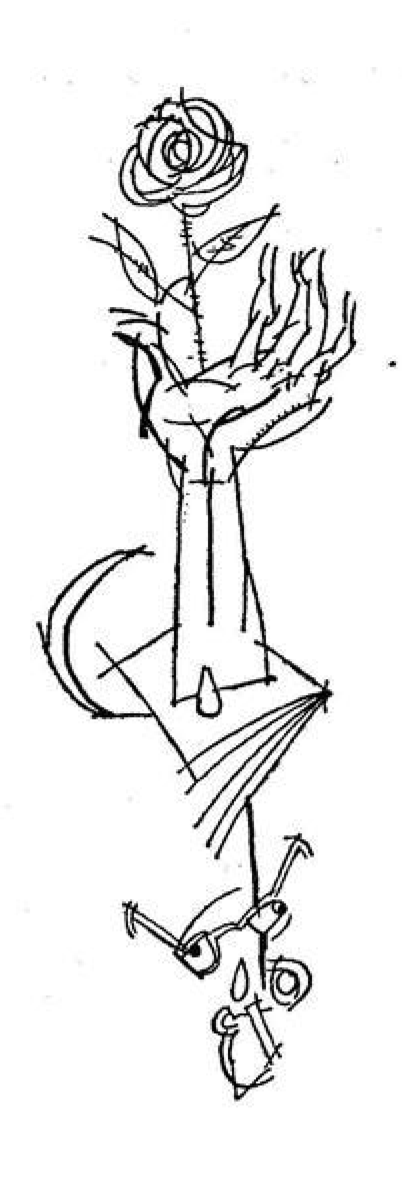
وإذا كان شاعرنا يلتقى بأحمد شوقى فى غنائيته الفائقة ، فانه يلتقى به كذلك فى شعره المسرحى ، فعزيز أباظه إذن أحد أعلام المدرسة الشوقية فى الشعر ظهرت قسماتها الفنية فى شعره الغنائى العاطفى سواء منه المرثيات التى نشرت فى أنات حائرة ، والقصائد القومية والعربية التى نشرها بعد ذلك ، والتى يبدو منها الروح الخطابية التى تسود شعر شوقى فى القومية والعروبة ، وما يبثه

خلالها من الحكم العامة التى لا يستقل باستنباطها من الحياة شاعر ذو منهج معين .

وصحيح جداً ما قررته لجنة الجائزة من أن عزيز أباظه اعتمد « على سليقته العربية من ناحية وعلى ذوقه العصرى المصفى فى انتقاء المأنوس من الكلم والتنكب عن المجفو من التركيب » فان هذه مزية شوقية تجعل شعر شوقى وخلفائه من بعده — وعلى رأسهم عزيز أباظه — صالحاً للترنم به من غير تلحين ، بما يبدو فى اختيار كلماته مناسبة لمقامها ، وبما يبدو فى أسلوبه من التنسيق والتنميق الداعيين إلى طرب النفوس له وأنسها به وإلى سهولة ترديده .

ولكن عزيز أباظة يغادر مدرسة شوقى قليلا ليلتقى بأصحاب مدرسة الديوان فى شعره الغنائى ، ذلك أن تعريف الشعر عند أصحاب مدرسة الديوان هو « التعبير الجميل عن الشعور الصادق » كما جاء فى مقدمة « وحى الأربعين » للعقاد . وشعر عزيز أباظه شعر صادق النبرات نابع من أعمق الأغوار بوجدانه الحى ، شخصى ، كما يقول نقاده ، وقد رأينا أن مصابه الفادح بزوجته هو الذى فجر ينابيع شعره ، وهو الذى ألهمه معظم ما قال من الشعر الغنائى ، وإذن ، فشرط الصدق متوفر فيما نظم شاعرنا ، وشرط التعبير الجميل الموائم للشعور الصادق متوفر كذلك فى هذه الديباجة الأخاذة الرائعة التى يجهد الشاعر نفسه فى انتقاء كلماتها حتى تجىء سمطاً ينعدم نظيره بين أسماط الكلام . وحتى ترن أصداء سمحة الجهر والخفوت .

وإذا كان عزيز أباظه قد ترسم خطى شوقى فى الشعر المسرحى ، كما قالوا ، فانه كذلك قد ترسم خطاه فى الشعر الغنائى الذى يبدو منه — كما قلنا آنفاً — تلك الروح الخطابية التى تسود شعر شوقى فى القومية والعروبة ، وما يبثه خلالها من الحكم والأمثال العامة التى لا يستقل باستنباطها من الحياة شاعر ذو منهج معين .



ومن أظهر الأمثلة على ذلك قصيدته « وقفة فى قرطبة البيضاء » التى ألقاها فى مهرجان الشعر الخامس الذى عقد بالإسكندرية منذ نحو عامين ، وهى قصيدة تصيح شخصية عزيز أباظه الشاعرة فى كل بيت من أبياتها ، وتقف الأبيات جميعاً فى تناسق جميل لتتألف منها سيمفونية رائعة من حيث الصياغة فانك تلاحظ فيها فحولة عباسية ، تستطيع أن ترجعها بسهولة إلى الأصل الذى ترجع إليه أشعار البحترى والشريف الرضى ومهيار ، وقافية القصيدة عصية ، ولكنها مع ذلك خضعت لقدرة شاعرنا خضوعاً غريباً ، ومن النادر أن تجد فيها كلمة نابية قلقة ، لا ، بل إنه حتى الكلمة المعجمية حين انخرطت فى سلك النظم لتكون قافية لعزيز أباظه نضت عنها ثياب الغرابة ووقفت فى الصف كأنها

المغنى المأنوس لا الطلل الماحل :

ليس الأذان ولا الناقوس رمز هدى
إذا النفوس ترددت فى تجانفهـــا

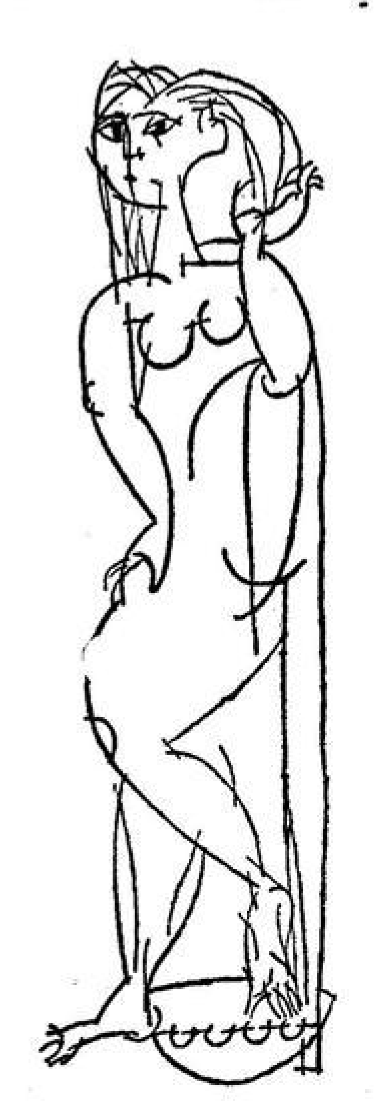
* * *

النـــاصر الظافر المخشى جانبــه
فى حيثما دب ســـاع فى تنائفها

* * *

لهفى على حسنها الذاوى وزهرتها
وحاليـــات الحواشى من رفارفها

وعزيز أباظة شاعر صاحب ذوق فنان فى انتقاء ألفاظه ، ولكنه لا ينتقى إلا وفق ما يتجه إلهامه فثمة مطابقة ، تكاد تكون كاملة تامة ، بين ألفاظه ومعانيه . ومثال ذلك من قصيدته « قرطبة البيضاء » التى نحن بصدد الحديث عنها مثالا لشعره الغنائى فى غير المرثية ، واحتذاء لشوقى فى شعره



القومى والعربى والإسلامى ، مثال ذلك تلك اللمحة الجميلة التى وصف فيها لقاء الناصر ، عبد الرحمن الأموى ، لسفراء الدول الأجنبية . قال :

ذكرت يوم الوفود الضخم ساعية
للقصر ترفل فى ضافى ملاحفها
تمشى فتمشى قلوب فى صدائرها
فرابط الجأش فيها عـــدل واجفها
وحين أفضت إلى أستـــار سدته
وأوقفت حلقات فى مواقـــفها
أهـــل فى هالة من سروه ملك
من عبد شمس تدلى من غطارفها
فخيم الصمت إلا نبض أفئـــدة
يشد راعـــدها من عزم راجفها
وقيل للقوم أدوا من سفارتكم
إلى الخليفـــة وامضوا فى شواغفها
فزف كل كبير من عـــواهلها
وخف كل وقـــور من أساقفها

ولعزيز أباظه غرام أى غرام باستقصاء المناظر والمواقف فى قصائده ويظهر أن ذلك عدوى وصلت إلى شعره الغنائى من شعره المسرحى فلا يكاد يعرض مشهداً من المشاهد حتى تعمل ملكة الاستقصاء عملها لدى شاعرنا . ففى مشهد السفراء السابق يصف قدوم الوفود وتنظيمها ووقوفها حلقات فى مواقفها ، ثم لا ينسى ما خيم على المكان من صمت رائع ، ثم يأخذ خياله بعد ذلك فى تصنيف الوافدين فمنهم من جاء خائفاً يستأمن أمير قرطبة ومنهم من جاء طالباً العلم والمعرفة والحضارة :

بين الوفود ملوك غـــير آمنة
فجاورته لواذاً من مخاوفهـــا
وبينهم أمم ذاقت حضـــارته
فأقبلت تتمـــلى من لطائفها

وغيرهـــا لم ترد جنات قرطبة
إلا لتنهل من صافى معارفها

وفى معظم شعر عزيز أباظه تشخيص ، ومثاله فى القصيدة التى نحن بصددها كثير ، وأظهره قوله عن قرطبة وهو يسمع منها نفاثات مكتمة ويشهد دموعاً تستحى فتجف فى مآقيها :

قالوا بلغتم فهــذا نور قرطبة
فقلت دل عليها نور ســالفها
أجــل . ودلت نفاثات مكتمة
قد غالبتهـــا فضلت فى مراشفها
وأدمـــع فى مآقيهـــا تدافعها
لولا الحياء همى أسكوب واكفها

ولا معابة على عزيز أباظة أن تأثر بأحمد شوق أو حذا حذوه – فيما يقول – فى أندلسياته أوعارضه فى كثير من موضوعاته ورواياته ، لأننا نرى أن الشعر القومى والعربى والإسلامى ، أوسع مدى من أن يكون فــكرة يتلقــاها لاحق عن سابق ،

وفى الأندلسيات بالذات ، نقول إن عزيز أباظه قد اشتهر بالرحلات وزار الأندلس أكثر من مرة وتملأ بحب هذه البلاد وبعصرها الذهبى ، وأوحى ذلك له فوق شعره هذا بمسرحية عبد الرحمن الناصر ، وبمسرحية غروب الأندلس :

وفى ختام هذه الإلمامة نتحدث عن الشعر المسرحى لشاعرنا عزيز أباظه ، ولشاعرنا تسع مسرحيات هى :

١ – قيسى ولبنى :
٢ – العبــاسة .
٣ – النــاصر :
٤ – شجرة الدر :
٥ – غروب الأندلس :
٦ – شهريار :
٧ – أوراق الخريف :
٨ – قافلة النور :
٩ – وأخيراً : قيصر :

والشعر المسرحى هو أيضاً من آثار مدرسة شوق فى عزيز أباظة ، ولكن عزيزاً حوره وطوره ونقاه من كثير مما عيب عليه . فإذا كان شوقى فى مسرحياته لم يتمكن من تسوية الحبكة الدرامية كاينبغى أن تستوى ،

وإذا كان قد جنح قليلا أو كثيراً إلى الغنائية فى بعض المواقف المسرحية ، ومثال ذلك أن تقف الشخصية على المسرح وحدها فتلقى على النظارة قصيدة طويلة فى الغزل أو الوصف أو الاستعطاف أو المناجاة ، فان عزيز أباظة بروحه المسرحية الأصيلة قد صفى مسرحياته أو جلها من تلك المعايب .

ومسرحيتان من تلك المسرحيات التسع ألفتا فى فترات معاصرة أو مقارنة لديوان « أنات حائرة » وليس غريباً إذن أن يهدى أولاهما إلى زوجته الفقيدة وهى فى جوار ربها ، وأن تكون طبيعة القصة الثانية منهما وهى قصة العباسة موائمة لهذا الجو النفسى بعينه ، فقد شغلته فى المسرحيتين – وأولاهما هى مسرحية قيس ولبنى – مشكلة الأسرة التى تتفكك تحت تأثير الظروف الخارجة عن عناصر الشخصيات ورغباتها :

وهذا المقال فى أصله عرض لشاعرية عزيز أباظة الغنائية والمسرحية ، ومن ثم فهو يضيق عن تحليل مسرحيــاته التسع وعرضها عرضــاً فنياً يبرز ملامح كل منها ، وأثر موهبة شاعرنا الفريدة فى كل مسرحيــة من تلك المسرحيات .

ولا ريب أن الحديث عن تطويع اللغة الشعرية للاتجاهات المسرحية هو أبرز ما يمكن أن نتحدث عنه فى هذا المقام . وخلاصة الرأى فيه أن عزيز أباظه قد طور التعبير الشعرى بحيث أصبح صالحاً للحوار الفنى كل الصلاحية ، وأنزله من الصور الكلاسيكية المأثورة إلى حيث يتحاور به الناس فى

شتّى المناسبات ، وإذا كان شوقى قد جعل من بعض مسرحياته مجالا لعرض نفسه العالى فى القصيد فجار على المسرح الشعرى من حيث أحسن إلى الشعر الغنائى ، فان عزيز أباظه قد تذكر دائماً خلال مسرحياته أنه بصدد مسرحية شعرية ذات أشراط ومعالم لا بصدد قصيد غنائى فى الغزل أو المناجاة أو الاستعطاف .

إذا كان عزيز أباظه قد قصر فى سبك الشعر عن غاية سامية وبعيدة المدى بلغها أحمد شوقى بموسيقيته الخالدة الفاتنة فهو شئ لا يعتد به إلى جانب قوة حواره الشعرى وحبكته الدرامية ووضوح الشخصيات واتصال الخيوط بينها ، وإذا عن لنا أن نوازن بينهما فى مجال هذا الشعر المسرحى فستخرج النتيجة أن كفة عزيز أباظه — بما سبق — راجحة رجحاناً كبيراً .

العوضى الوكيل

---



**فى الرواية . . زمن الصمت :**

مات لويس مارتن سانتوس فى حادث سيارة فى يناير ١٩٦٣ ، وعلى الرغم من أن هناك ما يحيط الظروف الحقيقية للحادث بالكثير من الشبهات ، فالذى لا شك فيه أن سانتوس كان مشتركاً اشتراكاً فعلياً فى أوجه النشاط المعادى للفرنسيين . وقبل حادث موته بقليل كان سانتوس قد حقق لنفسه شهرة واسعة باعتباره أبرز كاتب أسبانى فى الوقت الحاضر . وذلك بفضل الرواية التى ألفها والمقالات التى كتبها فى بعض المناسبات . أما هذه الرواية واسمها « زمن الصمت» Time of Silence فقد صدرت فى الشهر الماضى طبعتها الكاملة بدون الحذف أو التنقيح الذى صدرت به الطبعة الأسبانية ، وتدور الرواية حول شتى أنواع الكف أو الإحباط التى يلاقيها أحد الباحثين العلميين ممن أوتوا حظاً من الوعى الاجتماعى . ولكنه يظل يناضل الفقر والخرافة التى تجر البؤس على الكثرة الكثيرة من أبناء الشعب الأسبانى إلى أن تدفعه إنسانيته فى آخر الأمر إلى التردى فى شرك الأوضاع غير القانونية فيهوى إلى هاوية السقوط .

**فى التراجم : اللقيطة :**

« تعتبر « اللقيطة » عملا من الأعمال الفنية ، فهنا امرأة تغوص إلى أكثر أجزاء نفسها سرية لتحدثنا عن كل ما تلقاه هناك بصراحة تخلو من كل مواربة » هكذا تقول الكاتبة سيمون دى بوفوار فى تقديمها لكتاب « اللقيطة » La Bâtarde الذى ألفته الكاتبة الفرنسية الحديثة فيوليت ليدوك . والواقع أن هذا الكتاب ليس أول كتبها ، فقد سبق لها أن ألفت خمس روايات نالت تقدير كل من كامى وسارتر وكوكتو وجينيه وسيمون دى بوفوار . غير أن هذه الروايات جميعاً لم تكن معروفة لدى الجمهور الفرنسى إلى أن صدر كتابها السادس « اللقيطة » فأصبح كتاباً متداولا وشائعاً بين جمهور القراء . واللقيطة باعتبارها اعترافات فيوليت الشخصية ، ربما كانت أجمل وأصدق صورة ذاتية ظهرت فى الأدب المعاصر . حتى لقد وصفها المحرر الأدبى لصحيفة « التايمز » بأنها « القصة التى تعرى فرنسا » .

وتختتم الكاتبة سيمون دى بوفوار مقدمتها القيمة والرائعة لهذا الكتاب بهذه الكلمات : « آمل أن أكون قد حرضت القارئ على مشاركتى فى قراءة هذا الكتاب ولو أنه سيجد فيه أكثر وأكثر مما كنت قد وعدته به » .

**الأحمر والأخضر :**

اختارت ايريس ميردوك الروائية الانجليزية الحديثة الثورة الأيرلندية عام ١٩١٩ موضوعاً لروايتها الأخيرة «الأحمر والأخضر» The Red and the Green التى صدرت فى لندن فى الشهر الماضى . ولم يقع اختيارها على هذه الثورة لأى من الأسباب المعقولة التى قد تدعو كاتباً روائياً للخوض فى الموضوعات التاريخية ؛ فهى لم تحاول خلق ملحمة شعبية ، ولا أن تربط الماضى بالحاضر ، ولا هى أرادت أن تشبع نزعة تاريخية فى نفسها ، ولا حاولت بعد هذا كله أن تعطينا رؤية جديدة لأروع الفترات فى تاريخ أيرلندا ؛ فقط أرادت أن تسخر من شئ ، فمثل هذه الأسباب المعقولة لا ترضى غرور كاتبة كبيرة ذات ذكاء خارق وخلاق كايريس ميردوك .

ومن قرأ أعمال إيريس ميردوك السابقة يدرك أنها كاتبة مجددة لا تكرر الكتابة فى موضوع واحد ؛ ويتحقق من أنها أكثر الروائيين الانجليز المعاصرين استحقاقاً للاهتمام .

والواقع أن السبب الساخر الذى اختارت من أجله إيريس ميردوك فترة الثورة الأيرلندية موضوعاً لروايتها هو الحماس الفردى والجماعى والسياسى والدينى الذى كان يتأجج فى نفوس الأمة الأيرلندية فى تلك الأيام ، كان حماساً أقرب إلى التعطش لسفك الدماء . أو هو حماس على أية حال من أجل الحرب ، الحرب تلك الكلمة البشعة الرهيبة التى لا تستحق إلا السخرية والاستهزاء .

# رأى فى كتاب

## الإنسان و الظل

### مصطفى محمود

عصرنا هو عصر الفكر . . لا الفكر النظرى الخالص الذى يبدأ وينتهى فى رأس صاحبه ، ولكنه الفكر المخلوط بالعاطفة الممزوج بالوجدان ، الفكر الذى يخرج من العقل لا ليخاطب العقل ، بل ليتلقفه الإحساس فيحيله إلى صورة ترى وكلمة تسمع وحركة تدرك . إنه باختصار الفكر الحسى أو الفكر المحسوس . حسى لأنه يتحول إلى شىء أو شخص أو موقف ، ومحسوس لأننا لا نتلقاه ، بل نلتقى به . . لقاء حياً مباشراً . ومن هنا لم يكن النمط الغالب على ثقافة عصرنا هو نمط المفكر الذى يفرز أفكاراً ولا الأديب الذى ينتقى ألفاظاً وإنما هو نمط الأديب المفكر أو أديب الفكرة ، الأديب الذى يسير بفكره على الأرض بعد أن كان يحلق به فى الفضاء ، يحرك به النفس بعد أن كان يبهر به الذهن ، يتجه به إلى الإنسان بعد أن كان يتوجه به إلى الله !

ومصطفى محمود من بين كتاب جيله أكثرهم اقتراباً من هذا النمط ، وأكثرهم تمثيلا لهذه الظاهرة ، فالأعمال الجيدة فى إنتاجه الأدبى تكاد سطورها تقطر فكراً ، وتتجمع قطرات الفكر لتشكل فى النهاية واحدة من القضايا التى تلح على وجداننا المعاصر . فهو فى مسرحيته الأخيرة « الإنسان والظل » يرى أن مشكلة العصر الحديث هى مشكلة العلاقة بين الإنسان وظله . . بين الإنسان وقيمه ومبادئه ومثله العليا . . بينه وبين هذه الأغيار التى صنعها بيديه لتصنع له الحياة فإذا بها تنقلب عليه وتتحول إلى طيور مسعورة تنهش فى لحمه وتنخر فى عظامه وتحيله إلى جثة تمشى على الأرض . فالقاضى رحمى سعودى البالغ من العمر خمسين عاماً . . إنسان فقد ظله ، وفقد شيئاً فى داخله اسمه الحب . ولذلك تحولت حياته إلى جحيم حطبه الشك ولهيبه الكراهية ؛ فهو يشك فى زوجته كوثر ( ٣٥ سنة ) وفى صديقه توفيق ( ٤٠ سنة ) وتتسع دائرة الشك فتخرج عن محيط الأسرة لتشمل محيط المجتمع ، فهو يشك فى حكم الإعدام الذى أصدره على المتهم فضل الشرقاوى ، ويشك أيضاً فى خمسة عشر حكماً آخر بالإعدام أصدرها على متهمين آخرين ؛ أما آخر حكم فقد أصدره على نفسه . . على ظله . . على ماضيه وحاضره . وهنا ينتقل حدث المسرحية من قاعة المحكمة إلى ساحة النفس لنشهد محاكمة من نوع غريب ، قضية الظل فيها هو الذى يحاكم الإنسان ، يحاكم فيه القانون والتاريخ والحضارة وروح العصر . ولا يجد الدفاع ما يقوله سوى أن المتهم كان واقعاً تحت تأثير قوة أقوى منه بكثير : « واقع تحت تأثير ما هو أشد من الحشيش والكوكايين والمخدرات كلها . . واقع تحت تأثير القانون الجارى . . تحت تأثير العرف الاجتماعى ، وروح العصر » .

— العرف الاجتماعى كان كده . . وأنا مش عايش لوحدى . . أنا عايش فى رأى عام .

— لكن أنت طليعة هذا الرأى العام ويوم ما حاتمشى الطلائع فى المؤخرة يبقى على الدنيا السلام .

وأخيراً لا تجد المحكمة بداً من أن تحيل أوراق المتهم لا إلى المفتى ولكن إلى الضمير ؛ فالضمير وحده هو الحكم فى هذه القضية لأنه هو وحده الحر ، وهو وحده الذى يحمل وزر حريته ؛ ألا نستطيع بنفس الحجارة أن نبنى للحرية قبراً وأن نشيد لها معبداً ؟ وهكذا تنتهى المسرحية ، تنتهى بطرح المشكلة لا بإيجاد الحل ، لأن الحياة نفسها مشكلة بلا حل ، سؤال بلا جواب . وكان توفيقاً من الكاتب أن صب مسرحيته فى فصلين لا ثالث لهما ، لأنه بانتفاء الحل فى الحياة يسقط الفصل الثالث فى المسرح . وهذا هو اتجاه الدراما المعاصرة وبخاصة عند الكاتبين الطليعيين . . صمويل بيكيت وإدوارد ألبى . صحيح أنه استهل مسرحيته بـ « برولوج » فكان ينبغى أن ينهيها بـ « إبيلوج » .

ميزة هذه المسرحية وعيبها فى وقت واحد أنها مسرحية فكرة وأن الفكرة فيها طاغية على كل شىء ؛ فالكاتب فيها يتكلم من أحشائه ويفكر بصوت عال ، ولو أنه تكلم من خلال الشخصيات وفكر من داخل الحدث ، أو لو أن الشكل والمضمون ارتبط أحدهما بالآخر ارتباطاً عضوياً ولم توجد بينهما من المسافة ما بين الإنسان والظل ، لوجدنا أنفسنا أمام مقطوعة درامية أكثر روعة وأشد تكاملا . ومع ذلك فإن حرارة الفكرة وشفافية العبارة وهما الجناحان اللذان يحلق بهما مصطفى محمود ، استطاعا أن يشيعا الدفء فى كافة أرجاء المسرحية ، وأن يستعيضا عن وحدة الحدث بما يمكن تسميته بوحدة القصيد الدرامى . وبذلك استطاع مصطفى محمود أن يمسرح فكره وأن يحقق نمط الكاتب الجديد الذى يفكر لا لحسابه الخاص ويحس لا لحسابه الخاص ، بل لحسابه ضمن حساب الآخرين . فالشعور بالأنا وحده لا يكفى ولا بد معه من الشعور بالنحن ، لأنه إذا كان الأديب هو إنسان الفكرة فالفيلسوف هو فكرة الإنسان .

جلال العشرى

# لقاء كل شهر



## روبير بانچيه
### يفوز بجائزة فيمنا

فاز روبير بانجيه بجائزة فيمينا لعام ١٩٦٥ عن أحدث رواياته . هذا هو الخبر الذى تناقلته الصحف اليومية والمجلات الأدبية فى فرنسا ؛ فن هو روبير بانجيه هذا وما هى أحدث رواياته هذه ؟ !

الواقع أن بانجيه الآن يعد واحداً من أبرز طلائع الرواية الجديدة وكاتباً من أهم كتابها ، بعد أن ظل فى منطقة الظل فترة طويلة ، طالت إلى أن نال جائزة فيمينا لأول مرة فى عام ١٩٦٢ عن مسرحية « التحقيق » التى تقع فى ٦٠٠ صفحة ، والتى نال عنها أيضاً جائزة النقاد فى العام التالى مباشرة .

ويقترب بانجيه بأبطاله العابثين الساخرين من بيكيت ، ولكنه أقل منه اهتماماً بالقضايا الميتافيزيقية والتجارب اللغوية والمخلوقات الخرافية أو اللامعقولة .

وهكذا يظل كلاسيكياً ولكنه إنسان فى اعتماده على السخرية كأداة من أدوات التعبير الفنى والتوصيل الأدبى ؛ والسخرية عنده ، كما هى عند بيكيت ، محور أساسى فى رؤيته للعالم ، تلك الرؤية التى تفيض رحمة بالوجود الإنسانى الواهى ومجهودات الإنسان الضائعة فى محاولته الباردة للخروج من هذا العالم . وكل أعمال بانجيه سواء كانت مكتوبة بطريقة المونولوج أو الديالوج يغلب عليها طابع الحديث ، فعالمه يتسلط عليه الكلام أو الثرثرة كما تتسلط الصور على عالم روب – جرييه ، وإن كانت ثرثرة هادفة غرضها تحويل المعانى إلى أفكار تحس ولا تفهم .

أما عالم بانجيه الخاص فقد بدأ فى جنيف عام ١٩١٩ حيث ولد بين أحضان أسرته الفرنسية ، ثم التحق بكلية الحقوق ولكنه لم يستكمل دراسته لأن فن التصوير سيطر عليه لمدة خمس سنوات عمل بعدها مدرساً للغة الفرنسية بانجلترا ، ثم عاد إلى إلى فرنسا ليتسكع بمؤلفاته الشابة على دور النشر إلى أن نشرت له سلسلة « منتصف الليل » ، التى تتبنى كتاب الموجة الجديدة – رواية « القرصنة » ؛ وبعدها أعادت نشر كل مؤلفاته السابقة

التي لم يكن يجد لها ناشراً : باجا (١٩٥٨) والابن الأصغر أو رسالة مفقودة (١٩٥٩) ومسرحيات : المانيفللة (١٩٦٠) والوهم (١٩٦١) والتحقيق (١٩٦٢) ثم نشرت له هذا العام رواية « شخص ما » ، موضوع لقائنا هذا الشهر .

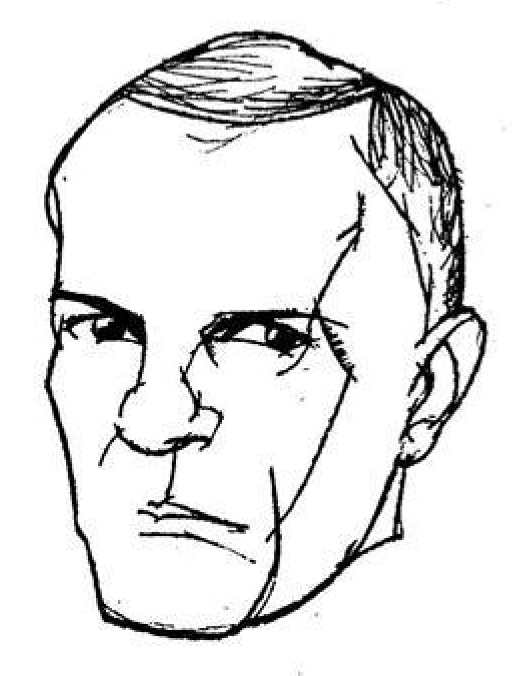
ورواية « شخص ما » عمل يستحق الجائزة لأنه أكثر أعمال بانجيه تعبيراً عن أسلوبه خاصة وعن الرواية الجديدة بصفة عامة .

فى هذه الرواية يتخيل الكاتب رجلا يجادل ويدقق ويعتقد فى الخرافات إلى درجة الهذيان . . يتخيل نفس الرجل وهو يلف ويدور حتى يزهق قلبه ويتقيأ نفسه ، يلف طول عمره ، يلف لمدة ٢٥٩ صفحة كاملة أو يلف إلى الأبد . . يتخيل هذا الرجل الذى يقتل الوقت ويقتل نفسه فى البحث عن قصاصة ورق ، هذه القصاصة غير معروفة وغير موجودة . يتخيله بلا ذاكرة ، ينغمس فى حاضره ويكرر نفسه ويحصر حياته فى الكلمات الفارغة ، الخاوية من كل معنى . . يتخيله يائساً لا يحمل للإنسانية إلا الحيرة والشك والارتياب .

هذه هى الشخصية الجديدة التى رسمها روبير بانجيه والتى نسج منها قصته . . قصة رجل يعيش مع إحدى الأسر فى إحدى الضواحى ، ضاعت منه ورقة وهذه الورقة ضرورية بالنسبة له ، يبحث عنها بلا طائل ، يرجع إلى نفسه ويراجعها ، يتراجع إلى ماضيه ويسترجع حياته كلها . . ولكن بلا جدوى .

والرواية تحمل فى أحشائها « ثيمات » عدة تختلف فيما بينها ، وتتفق فى الرؤيا المتكاملة للعمل المتواحد :

– ثيمة البلبلة العقلية وقوامها المونولوج الداخلى الذى يسبق التكوين والتعبير مباشرة ، تسانده الصور والأفكار والكلمات التى تطفو فوق سطح اللاشىء ، أو الجدار الممتد بين الصمت والكلام أو بين السكون والحركة .



– ثيمة الإسفاف وقوامها السخافات التى تحكم تصرفات البطل وتحركاته . فهذا « الشخص » هو السيد ، وهو كل الناس أو هو يمثل كل الناس . إنه « شخص ما » هذا « الشخص » يتفحص كل شىء ويدقق فى كل شىء ، فى العبارات الجاهزة التى نتعامل بها ونتفاهم ، فى الأفكار المجنونة التى تطرأ على عقولنا بلا سابق إنذار ، فى الضوضاء التى تهب مصادفة على أحاديثنا فى المواصلات أو فى الشارع . يتفحص كل هذا ويدقق فى كل هذا لأنه يعكس صورة « رجل مجهول » كما رسمه بانجيه أو « مسودة » رجل ولكنه يشبه كل الناس ولا يميزه عنهم شىء أو لا يمتاز عنهم فى شىء . يحيا حياة تافهة فى عالم تافه ولزج ، مضحك وممل ، أخرق ومجنون فكل يوم يجر وراءه يوماً آخر ، وتتكدس الأيام فلا تنتج غير السأم والعفن والكلمات وهى كلمات لا تعنى شيئاً أو بالأحرى لا تقول إلا اللاشىء .

فالبطل يذكرنا دائماً أنه يبحث عن شىء . لكن ما هو هذا الشىء ؟ هو قصاصة ورق ، هو المطلق ، هو الحياة .

– ثيمة الرغبة وقوامها الإرادة . ولكن البطل لا يعرف ماذا يريد ، تماماً كالأطفال اللذين يتشبثون بنزواتهم الملحة فى طلب شىء ، أى شىء . . لا يعرفونه بالضبط لأنهم فى الواقع لا يريدون شيئاً ، وفى نفس الوقت يريدون كل شىء . وهذا « الشخص » يريد كل شىء . يريد كل شىء مرة واحدة ويريد أن يكون كل شىء دفعة واحدة ، يريد الماضى والحاضر والمستقبل معاً فى الزمان والمكان ، يريد أن يلحق بنفسه وأن يمسك بها وأن يعانقها وأن يكون فى النهاية هذا المعنى المطلق .

وهكذا نجده يفكر فى كل شىء فى الوقت الذى يبحث فيه عن قصاصة الورق ، ويتذكر كل شىء فى نفس اللحظة التى يستجمع فيها كل حياته ، ويجتهد فى ألا ينسى شيئاً وأن يحصل على كل شىء . . وينتج عن هذا أن تتعقد الأمور ويفقد الذاكرة ويضيع . وعندما يجد نفسه ، يلمحها فى أحضان الحاضر وهى تصطدم



لقاء كل شهر

بتكرار نفس الحركات ونفس الكلمات . فالزمن يزيحنا عن طريقه ، يقصينا عن أنفسنا ، يعزلنا عن الأشياء . ولا يبقى لنا إلا الانزلاق العنيف نحو أنفسنا . .

هذا الانزلاق هو الذى يشيد فى فكرنا وخيالنا ذلك العالم الذى لا وجود له إلا فيهما وحدهما . . فى الفكر والخيال .

— ثيمة اللغة الخاوية وقوامها العبارات والكلمات التى يستخدمها البطل فى تساؤله استخداماً محدداً بلا زيادة ولا نقصان . يتساءل ما إذا كان قد تصرف تصرفاً حسناً ، ويتساءل ما إذا كان قد التقى بجاره وتحدث إلى مارى وإلى الخادمة ، ويتساءل ما إذا كان الآن موجوداً فى الحديقة أم على الدرج أم فى الصالون ؟ وهل حدث ذلك بالأمس أم هذا الصباح ؟ كيف يعرف ؟! بالذكريات! بالزمن ! بالحياة ! لا . . فكل هذه الأشياء تتكون فى نفس الوقت الذى تحدث فيه ؛ وكل هذه العبارات والكلمات لا توصل إلى شىء . . تقف عارية تماماً ، مجردة أبداً لتعلن فشلها فى أداء وظيفتها . وظيفة التوصيل والإبلاغ . لكن بانجيه لا يسعى أكثر مما سعى يونسكو أو بيكيت إلى نقض اللغة وتقويضها . فبطله لا يزال يحتفظ فى عقله بشىء من المنطق .

وروبير بانجيه يقدم روايته الجديدة قائلا : « لا شىء يحدث فيها على الإطلاق ؛ فليس فيها موضوع ولا مضمون ، كما أن الوصف لا يفضى إلى شىء، ولا شىء يفضى إلى التحليل ، والنتيجة : عدم » فلا الرواية القديمة ولا الرواية الجديدة بقادرة على ملء الفراغ .. فراغ الإنسان فى عالم ضيق يغوص فى السخف والبلاهة . عالم سطحى بلا أحداث ولا بطولات . . عالم عفن ، يثير الضحك ويبعث على السخرية ، ومع ذلك نتعذب فيه ولا شىء غير ذلك أو لا شىء أكثر من ذلك .

وبطل رواية بانجيه يجد نفسه متخبطاً بين السأم تارة والسخط تارة أخرى والضحك تارة ثالثة . . غير أنه ضحك وخيم مضلل ، أو هو نوع من الضحك على النفس وعلى الناس . ولذلك يبدو وقد غلبت عليه روح السخرية ، ولكنا لا نقتنع بهذه الشخصية الساخرة لأن وراء هذه السخرية يكمن عالم بأسره ، عالم كل ما فيه خواء وفراغ .

فتحى العشرى

---

## قصائد

### دكتور زيفاجو

كان أول سؤال يطرح على الدكتور كارل راجنار جيرو — سكرتير الأكاديمية السويدية — حين أعلن نبأ الفائز بجائزة نوبل لهذا العام هو : هل منحت الجائزة لشولوخوف عن أعماله الأدبية كما كتبها أصلا أم بعد أن نقحها لتوائم السياسة السوفيتية ؟

وفى حديث بالراديو للدكتور اندرز أوسترلنج — عضو الأكاديمية — نرى محاولة للتملص من هذه المسألة وهروباً من الإجابة على هذا السؤال . ومع ذلك أشار إلى أن السياسة والأدب قد وضعا فى الاعتبار الأول حين قال « إن الجائزة قد منحت لشولوخوف عن رواية « الدون ينساب هادئاً » التى عبر فيها بأسلوب مبتكر عن مرحلة هامة من تاريخ الشعب السوفيتى ! ! ولما كانت هذه الحقبة تمثل الثورة البولشيفية فان فوز شولوخوف بالجائزة بات دليلا على التأييد لهذه الثورة ومحاولة لتكذيب ما يردده البعض عن الأكاديمية السويدية وكيف أضحت هيئة مناهضة للسوفييت .

وذهب البعض إلى تفسير منح شولوخوف الجائزة على أساس أنها محاولة لمحو ذكريات واقعة باسترناك التى حملت الكرملين على شن حملة ضد الأكاديمية واتهامها بالاشتراك فى الحرب الباردة إذ منحت جائزتها لرجل يعتبر خارجاً على قوانين بلاده ومبادئها . ولما منحت الجائزة لسارتر فى العام الماضى اتخذ من هذه الواقعة ذريعة ورفضها بحجة أنها فقدت قيمتها الأدبية وأصبحت تقوم على الأهواء الشخصية والاعتبارات السياسية .

وهذا لا يعني أن باسترناك وشولوخوف غير جديرين بالجائزة . فلقد وصف دكتور أندرز أوسترلنج شولوخوف بأنه « واحد من أبرز كتاب عصرنا » كما أن دكتور زيفاجو التي نال عنها باسترناك الجائزة لعام ١٩٥٨ والتي ترجمت إلى معظم لغات العالم لم تزل موضع الاهتمام والنقد . لقد تناولها الكثيرون بالتحليل الدقيق والبحث العميق واختلفت حولها آراء النقاد ووجهات نظر الباحثين فنهم من أكد استحقاقها لجائزة نوبل ومنهم من رأى أنه لو لم تكن هناك اعتبارات سياسية لما حظى باسترناك بهذا التكريم الذي لم ينعم به من هم أعظم شأناً وأروع فناً وأشيع ذكراً .

ومع ذلك فان الحقيقة التي لا يمكن إغفالها هي أن « دكتور زيفاجو » رواية فريدة من نوعها لا بسبب الظروف التي كتبت فيها أو المرحلة التاريخية التي تناولتها فحسب ، بل لأنها قصة شاعر ملهم . كان توماس هاردى شاعراً عظيماً وجاءت رواياته غاية في الإبداع ، لكن باسترناك هو أول من ألف قصة حول فن قرض الشعر . ولم تكن المواقف التي واجهها زيفاجو البطل سوى مادة خام لشعره وذلك مثلا في قصة غرامه مع لورا والهزات الاجتماعية العنيفة التي أحاطت به والقيم والمبادئ المتصارعة داخل نفسه وخارجها . ومن ثم جاءت رواية دكتور زيفاجو زاخرة بالمواقف الشاعرية التي توجها باسترناك بمجموعة من القصائد في نهايتها .

ومن يقرأ هذه القصة يذكر أنها تنتهى بخمس وعشرين قصيدة هي في معظمها أصداء واضحة للجو السائد في بقيتها . ومنذ أيام قليلة صدر في بريطانيا كتاب لدونالد داڤى حول « قصائد دكتور زيفاجو » جاء فيه :

« إن ما يزيد المعنى الذي تنطوى عليه قصة دكتور زيفاجو وضوحاً هو كون البطل شاعراً . وحسناً فعل باسترناك حين آثر أن يبرهن على ذلك بالوسيلة الوحيدة الوحيدة الممكنة وهى تزويد زيفاجو بتلك القصائد التي هي بحق نابعة من اختياره وليس من تجارب بوريس باسترناك » .

ومع ذلك فان علاقة القصائد بالرواية لم تزل مدعاة للجدل ومثاراً للتساؤل : فهل هي تذييل للرواية أم أن الارتباط بين الشعر والنثر أشد وثوقاً وأكثر اندماجاً ؟ وهل يمكن اعتبارها جزءاً لا يتجزأ من الرواية ؟

يرى بعض النقاد أنه من الخطأ اعتبار القصائد جزءاً قائماً بذاته وهو ما وقع فيه دكتور جورج كاتكوف ، ومن الأحرى أن ينظر إليها وكأن الذي نظمها هو دكتور زيفاجو نفسه ، وليس أدل على ذلك من الاختلاف البين في نغمة القصائد ونظمها ، إذ يغلب على بعضها الحماس بصورة لم تبلغها أية قصائد أخرى لباسترناك بينما يكتنف البعض الآخر الغموض الذي يحاول الشعراء المبدعون أن يجعلوه سمة مميزة لشعرهم . ولا غرابة في ذلك حيث أن زيفاجو البطل يعادل الحياة بكل تطوراتها وتعقيداتها .

ومما يدعم هذا الرأى حقيقة أن الدكتور زيفاجو شخصية مستقلة عن شخصية الكاتب ، فهى تجسيم خيالى للرجل الطيب في مرحلة من مراحل التحول التاريخي شأنه في ذلك شأن شخصية بيير في قصة « الحرب والسلام » لتولستوى ، الأمر الذي حمل بعض النقاد على تشبيه دور زيفاجو بنفس الدور الذي اضطلع به المسيح ومقارنة معشوقته لارا بمريم المجدلية . ويؤمن باسترناك بمبدأ عدم تأثر الفن بشخصية الفنان ، ولهذا نراه يصف زيفاجو أثناء أدائه لعمله بالقول

« إن ما يدفعه على التنقيح وإعاد ما سبقت كتابته هو شدة الحرص في التعبير القوى الدقيق ، كما أن هناك قوة داخلية تمنعه من أن يعرض تجاربه الشخصية والأحداث الحقيقية في ماضيه بحرية كبيرة



خشية أن يسىء إلى من كانت لهم علاقة مباشرة بها » .

ورغم ما تنطوى عليه هذه القصة من عمق وتتسم به من خصائص فنية فإنها لا تزال محل جدل ونقطة اختلاف بين النقاد ، ومع ذلك لا يمكن تجاهل ما انطوت عليه مسألة اختيار باسترناك لجائزة نوبل عام ١٩٥٨ وشولوخوف هذا العام من اعتبارات سياسية وأهواء شخصية . وليس فى ذلك جديد على جائزة نوبل التى منحت لكيلنج وشتانبيك وحرم منها زولا وإبسن وأعطيت لشولوخوف فى الوقت الذى أغفل فيه تولستوى . وهنا يحضرنى قول كاتبنا الكبير العقاد — رحمه الله :

« إن جائزة نوبل ليست شهادة محققة برجحان من ينالها على من تتخطاه وإن كثيرين ممن لم ينالوها أرجح قدراً وأثبت فضلا وأشيع ذكراً من الفائزين بها فما معنى هذا التفاوت البين فى أحكام اللجنة ؟ ومهما يكن من مقطع اليقين فى هذه الظنون فالمسلم به ، فى غير تردد ، ان لجنة نوبل ليست بالمعصومة من عوارض المحاباة والخطأ ولا من النقص فى معايير النقد والتمييز ، ولكنه حكم لا تنفرد به اللجنة وحدها ولا تسلم منه « على عمومه » جماعة من بنى الإنسان فى كل زمان ومكان » .

شاكر ابراهيم

# فيلم جديد لفلليني

أحد بناة السينما الإيطالية الحديثة ، وواحد من الذين يساهمون بجدارة فى تحرير السينما من كل ما لا ينتمى إلى السينما ، من كل ما يقف دون حصولها على ذاتية فنية واضحة ومستقلة ، إنه فردريكو فلليني الذى يقف مع آلان رينيه الفرنسى واكيرا كيروساوا اليابانى وميشيل كاكويانس اليونانى وجريجورى كوزنتسييف السوفيتى وكثيرين غيرهم حيث الحماس من كل مكان يتأجج ويطرد يوماً بعد يوم من أجل وضع العالم من عين الكاميرا ، وفحص الإنسان من خلال عدستها ذات القدرة السحرية المتفردة على سبر الأغوار واكتشاف الأعماق الدفينة .

ولد فلليني من بلدة « ريميني » الإيطالية عام ١٩٢٠ ، وبدأ حياته الفنية رساماً للكاريكاتير فى الصحف والمجلات ، ولكنه لم يلبث أن عثر على طريقه الحقيقى فى السينما ، وكان عمله السينمائى الأول الاشتراك مع روبرتو روسيلليني فى كتابة سيناريو فيلمه « روما مدينة مفتوحة » ١٩٤٤ ، الذى يعد من طليعة أفلام « الواقعية الجديدة » ، ذلك الاتجاه الذى كان الصحوة العصرية الأولى للفن السينمائى ، والذى انطلق من إيطاليا ليحطم الأشكال المحكمة الصنع التى طغت على السينما خلال الحرب .

وبعد ذلك اشترك فلليني فى إخراج « أضواء المنوعات » ١٩٥٠ مع البرتو لاتووادا ، وبعد عامين من ذلك التاريخ أخرج أول أفلامه « الشيخ الأبيض » ، ثم توالت أعماله التى وإن كانت قليلة العدد إلا أنها عظيمة التأثير ، « الصعلوك » ١٩٥٣ ، « الطريق » ١٩٥٤ ، « ليالى كابيريا » ١٩٥٧ ، الحياة الحلوة » ١٩٦٠ ، « ٨ ونصف » ١٩٦٢ ، ثم فيلمه الجديد « جولييت والأرواح » الذى عرض للمرة الأولى فى باريس خلال الشهر الماضى . ولم يعرض عندنا حتى الآن .

ويدور فيلم فلليني الجديد حول امرأة فى أواسط العمر ، شديدة التمسك بالتقاليد متزوجة وأم لطفلين ، تكتشف خيانة زوجها لها فيصيبها انهيار عصبى عنيف ، وبينما هى تبحث عن أسباب فشلها تستعيد ذكريات طفولتها وشبابها ، فى الطفولة عندما هرب جدها مع لاعبة أكروبات فى طائرة ، وفى الشباب عندما أحبها أحد زملائها فى الدراسة حباً رومانسياً جارفاً أودى به إلى الانتحار ، ويتناول الفيلم فى رحلة طويلة يختلط فيها الواقع بالوهم بالحقيقة علاقات جوليت – وهذا هو اسمها – بزوجها الخائن وشقيقتها اديل العاقم وسيلفا اللعوب ، كما يضع تحت الضوء علاقتها بجارة ثرية ، حسنـاء طائشة تقيم الحفلات الصاخبة الداعرة ليل نهار . إن ما يعالجه الفيلم على حد تعبير ناقد « الصنداى مجازين » هو إعادة بناء امرأة انهار عالمها المنظم عندما تكتشف خيانة زوجها بعد حب عميق ومعاشرة طويلة .

وتقوم بدور جوليت زوجة فلليني الممثلة الإيطالية جوليتا ماسينا وهذا هو اللقاء الأول لهما منذ أن مثلت معه فيلم « الطريق » ، وعندما قيل إن فلليني يحكى من الفيلم جزء من حياته الشخصية قال « إن الفيلم عن الزواج حقاً ولكن ليس بالضرورة أن يكون هذا الزواج زواجى أنا » ثم استطرد « ومع ذلك فالفنان دائماً يحكى قصة حياته ، إن فكرة أى فيلم يهمنى هى التى تقول لى شيئاً عن نفسى ، فالفيلم مثل الرحلة أكثر أجزائه جمالا تلك التى تكتشف فيها الطريق ، وعموماً إن صناعة الأفلام بالنسبة لى هى فى الدرجة الأولى تحليلا نفسياً » .

وقد اشترك فلليني فى إنتاج هذا الفيلم مع أنجلو روزولى ، ولهذا فسوف يتحمل الخسائر والمكاسب على السواء ، وهذه هى المرة الأولى التى يدخل فيها إلى عالم الإنتاج ، ويتوقع النقاد والمعلقون أن يصبح فلليني مليونيراً بعد هذا الفيلم إذ كانت أرباح « الحياة الحلوة » فى إيطاليا وحدها مليون و ٥٠٠ ألف جنيه بينما كانت تكاليفه ٣٠٠ ألف جنيه فقط ، وقد بلغت تكاليف « جوليت والأرواح » ٩٠٠ ألف جنيه والفرق يعود إلى الألوان فهذا هو أول فيلم ملون يخرجه فلليني ، وذلك باستثناء الجزء الذى أخرجه من فيلم « بوكاشيو ٧٠ » الذى تقاسم إخراجه مع زميليه الإيطاليين فيتوريو دى سيكا ولوكينو فيسوكونتى .

وهنا نصل إلى أخطر تجربة فى هذا الفيلم « الألوان » ، فمن المعروف أن الألوان كانت دائماً موضع الشك من التجارب المعاصرة ، إذ استخدمت دائماً لمجرد التلوين ولم تكن تلعب دوراً فنياً حقيقياً حتى أخرج مايكل انجلو انتونيونى « الصحراء الحمراء » ١٩٦٤ وأعلن « لن تمضى سنوات حتى يصبح المكان الطبيعى لأفلام الأبيض والأسود هو المتاحف » .

ولا شك أن نجاح صحراء انتونيونى كان أحد الدوافع التى جعلت فلليني يقدم على هذه التجربة خاصة وأن الفيلم ملائم لها تماماً حيث الأشباح والكوابيس والرؤى السيريالية تشكل المحور الذى تدور من حوله الصور ، ويقول فلليني « بالنسبة لى كانت الألوان تمثل نوعاً جديداً من المشاكل ، فما كان على أن أكتشفه هو طريقة لمزج نوعين مختلفين كلية من التعبير الفنى ، فالألوان شىء ذاتى أما الكاميرا فشىء موضوعى ، لقد علمنى عملى فى هذا الفيلم أن أنظر إلى الأشياء بعينين جديدتين» ورغم هذا فقد أعلن فلليني أن فيلمه الثانى سيكون أبيض وأسود !

ويقول ناقد « نيويورك تايمز » أنه « منذ عصر الأفلام الصامتة لم يدرك أحد أن الشاشة هى وسط لعرض الصور إلا عدداً قليلا جداً من المخرجين منهم فلليني » .

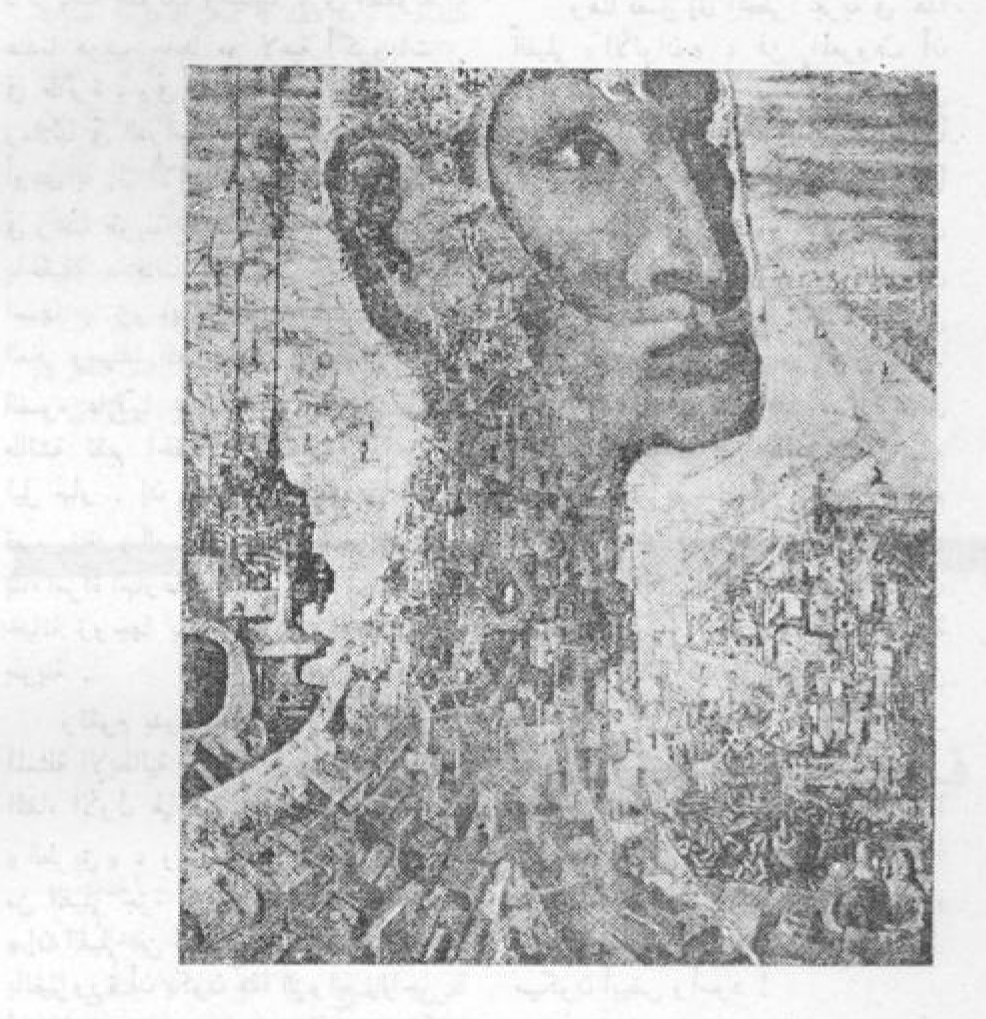
وهذه « الكتابة بالكاميرا » – إذا جاز التعبير – هى المفتاح الذى عثرت عليه الاتجاهات المعاصرة للوصول إلى « ذاتية الفيلم » ، ومن أجلها يجعل فلليني الممثلين الذين يعملون معه دمى متحركة فلا يقول لهم حرفاً واحداً عن الفيلم حتى ينتهى من تصويره بأكمله ، بل ومن أجلها رفض العرض الهوليودى الذى طرح عليه منذ سنوات ، واستمر فى تجاربه الواحدة وراء الأخرى ، وفى كل منها يحقق جديداً ويبهر العيون ويثبت أن السينما فن « يكتشف » بغير ما حدود لامكانياته .

سمير فريد


فلليني

# الإنسان والميكانيكا

عبد الهادى الجزار



السد العالى

تركزت المنافسة على جائزة الدولة التشجيعة فى التصوير بين عمر النجدى وعبد الهادى الجزار وتحية حليم . .

« . . . وبعد المناقشة والمقارنة . . رشحت اللجنة الفنان عبد الهادى الجزار لنيل جائزة الدولة التشجيعية فى فن التصوير لعام ١٩٦٤ – ١٩٦٥ عن لوحة « الإنسان والميكانيكا » لأن هذه اللوحة امتازت عن غيرها من الأعمال التى قدمت لنيل الجائزة بما يبرهن على اشتغال الجزار بالتيارات الحديثة المعاصرة وطابع العصر الذى يعيشه العالم اليوم » .

« كما أنه يمتاز امتيازاً واضحاً بشخصيته كفنان مصرى مرتبط ارتباطاً قوياً بالبيئة المصرية فى انتقالاتها الجديدة . وهو متطور فى حياته الفنية لا يتوقف عند تيار معين ، بل يشق طريقه إلى الأمام فى ثقة سوف تدفعه إلى النقطة التى يستحقها وتستحقها موهبته » .

بهذا حددت « لجنةالفحص» حيثيات التحكيم . . ونال عبد الهادى الجزار

جائزة الدولة التشجيعية فى فن التصوير ( ٥٠٠ جنيه ووسام العلوم والفنون ) .

يبلغ عمر الجزار ٤٠ عاماً . . وقد درس فن التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ثم استكمل دراسته فى إيطاليا حيث تخصص فى الترميم والتكنولوجيا بالإضافة إلى دراسته فى فن التصوير . وقد بدأ نشاطه الفنى فى جماعة الفن المعاصر التى ضمت تلامذة حسين يوسف أمين . . وشارك فى معارضها ١٩٤٦ ، ١٩٤٨ . وقد عبر الجزار فى لوحات تلك المرحلة عن الأفكار الأساسية التى قامت عليها جماعته . . وكان يعرف بين أعضائها بأنه « أكثر التصاقاً بالطبيعة المجردة من أثر العقل البشرى » .

وأقام الجزار معرضه الأول عام ١٩٥٢ وشارك فى عدة معارض دولية كما فاز بجائزتين فى التصوير : واحدة عام ١٩٥٤ والثانية عام ١٩٦٢ . وهو يعمل حالياً مدرساً لفن التصوير الزيتى بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة . . .

ويعتبر التطور الذى سار فيه فن الجزار تطوراً منطقياً . . رغم الاختلاف الكبير بين الموضوعات التى تناولها فى مراحله المبكرة وموضوعات أعماله الأخيرة التى نال عنها الجائزة التشجيعية . كانت موضوعاته هى « الطوفان » « آدم وحواء » « الحياة المفترضة » . . ثم « الزمن » و « الحلم » . . وفى كل هذه الأعمال كانت الأسطورة والتراث الأدبى الشعبى والحياة الشعبية هى منابع فنه . . ثم سار فى تطوره إلى النبع الأصلى للمذهب السيريالى . . إلى عالم الأحلام والعقل الباطن . وفى المرحلة الأخيرة من فنه تتجلى محاولة التعبير عن إنسان العصر . . وعندما نقف أمام لوحاته نغوص فى متاهات الخطوط . . وننفصل عن الواقع لنسبح فى متعرجات لانهائية تجسم الغموض وتؤكد التية والغربة التى يعانيها هذا الإنسان . إنه يصور فى هذه المرحلة عوالم غامضة تمتزج فيها الهمهمات السيريالية بضجيج الآلات . . وقد شكل لوحاته بعقلية هندسية دقيقة ولكن من خلال وجدان سيريالى ليكثف كل انفعالاته وأحاسيسه أمام عالم الصناعة والآلات معبراً عن العصر الذى احتلت فيه التروس والآلات مكانة الزهرة والفراشة .

ولوحة « السد العالى » هى أنجح لوحاته عن « الإنسان والميكانيكا » التى عرضها فى معرضه الأخير وهى نفس المجموعة التى قدمها إلى « لجنة الفحص »

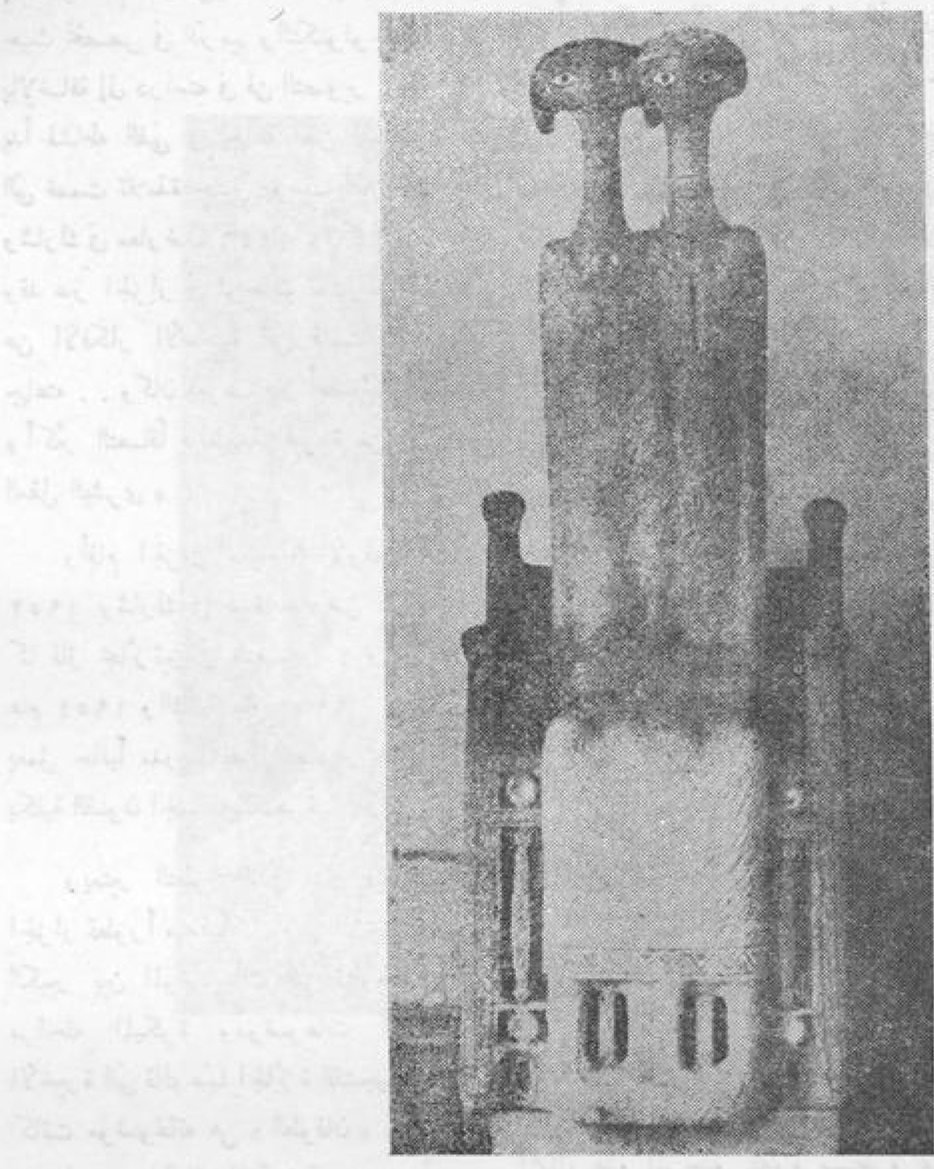
وفى هذه اللوحة يعبر الفنان عن الإنسان العربى عملاقاً ينبض بالحياة فى ديناميكية . وقد استبدل بالشرايين والأوعية الدموية قنوات من الحديد والمعادن وكأنها هى الأجهزة التى تبنى السد العالى . . وهى بذلك تعبر عن إحساس ينتاب كل من يزور منطقة السد العالى .

ولكن أعمال المرحلة الحالية من فن الجزار تثير قضية هامة . . هى علاقة الإنسان بالآلات . . هل هى التى تسيطر عليه أم هو الذى يسيطر عليها ؟ ؟ إن إنسان اليوم الذى يخترع الآلة ويحركها ، بل ويسيطر عليها وهو يخوض معركته لينتصر على الطبيعة . . ويغزو الفضاء . وينشىء الصناعات . . ويقضى على الجوع هذا الإنسان لم يصوره الجزار فى بقية أعمال هذه المرحلة كقوة مسيطرة على الآلة . . بل على العكس . . قدمه مطحوناً تحتها . . ضئيلا بجانبها . . وقد اخترقت تلافيف مخه وقيدته أو حولته إلى جزء منها وترس من تروسها .



# الأريكة الخضراء

صالح رضا



« نحو حياة جديدة » .

« إلى المناضلين فى معركة الحرية »

« وإلى الصامدين فى وجه الظلم والطغيان » .

« إلى العاملين على رفعة الحياة » .

« أقدم معرضى الأول وأنا سائر فى طريقى رغم أكاذيب المضللين وتهاويل المشعوذين » .

« وهذه الرسوم والتماثيل ما هى إلا تعبيرات لابراز المضمون الحقيقى الذى يعبر عن صراع الطبقات فى هبوطها وصعودها ، صراع الإنسان من أجل بقائه وخلوده فإليك أقدم زفرات قلبى وهمسات روحى فلا تعجب من غرابة الشكل فقف وتأمل . . وتمعن . . فسوف تحدثك عن الكثير » .

بهذه الكلمات قدم صالح رضا معرضه الأول . . ومع ذلك فقد تضمن قسطاً وافراً من التهاويل والشعوذة . . كان ذلك عام ١٩٥٧ . . وفى لوحات وتماثيل هذا المعرض استخدم الفنان التشويه وتغيير النسب فى تعبيره عن شاربى البوظة ولاعبى الورق وغيرهم . . فقد كان يصور ويجسم « الحضيض » بنفس أسلوبه وكان الارتباط بين حسه التشكيلى وحسه الأدبى ارتباطاً ملتوياً . . حتى تحس الانفصال والتناقض أحياناً بين كليهما رغم أنهما ينبعان من فنان واحد .

ثم اتجه إلى الخزف . . هذه الخامة النبيلة الأنيقة . . فتحول فنه من التشويه إلى إعطاء أعلى درجة من درجات الفرح يمكن أن يهبها الفنان لنفسه وللآخرين . وتجلى هذا التطور بوضوح فى معرضه الثانى الذى أقيم فى عام ١٩٥٩ . وعرف صالح رضا طريقه واكتشف أسلوبه فى التشكيل الذى تأثر بالإمكانيات المحددة لفن الخزف وانطبعت بها جميع أعماله التشكيلية سواء المجسمة أو المسطحة . .

ويبلغ عمر الفنان ٣٢ عاماً وقد بدأ حياته الفنية طالباً بقسم الدراسات الحرة بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٧ ثم حصل على جائزة مرسم الأقصر حيث قضى عامين بين آثار الفراعنة وفى البيئة الريفية بأعالى الصعيد ثم التحق بكلية الفنون التطبيقية التى عين معيداً بها بعد إتمام دراسته بها . وقد سافر صالح رضا إلى تشيكوسلوفاكيا للتخصص فى فن الخزف واستكمل دراسته الفنية فى لندن حيث أقام معرضاً خاصاً لأعماله هناك تحدثت عنه الصحف ووضع اسمه فى قاموس « السير الذاتية » الذى يصدر هناك .

ومن الدراسات التى كان لها أثر كبير على أسلوبه الحالى فى التشكيل بحث جديد عن العلاقة بين التجريدية والفن الإسلامى . . وفى هذا البحث يربط بين المذهب التجريدى الذى شاع فى أوربا خلال النصف قرن الأخير وبين العناصر التجريدية فى الفنون القديمة . . الفرعونية والإسلامية . . ثم يناقش التجريد فى الفن الإسلامى باعتباره ضرورة ملحة فرضتها الفلسفة الدينية التى تميز بها العصر . وقد كان لهذا البحث أثره على فن صالح رضا . فاستخدامه للزخارف الشعبية والوحدات الإسلامية وأسلوبه فى تجريد أشكاله من تفاصيلها . . قاده فى النهاية إلى ابتكار أشكال لا تمت إلى الواقع بأية صلة شكلية من ناحية الشبه وإنما حوت قيماً زخرفية وعلاقات جمالية مجردة . . وقد أقام عدة تماثيل بهذا الأسلوب تصلح لتزيين الحدائق وقدمها إلى مسابقة جوائز الدولة، فحصل على الجائزة التشجيعية فى فن النحت عن تمثاله « الأريكة الخضراء » . وهو من أعماله فى المرحلة السابقة على مرحلته الحالية . . وفى هذا التمثال يعبر صالح رضا تعبيراً مجسما متأثراً بأسلوب فن الخزف ، عن ليلة العمر فى حياة كل زوجين . . الليلة التى يتحول فيها الرجل والمرأة إلى جسد واحد ويجلسان ملتصقين على الأريكة الخضراء فى يقظة وتوتر ريثما ينفض المحتفلون .

وفى اجتماع المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية الذى عقد لإقرار جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية . . طالب أحد الأعضاء بالعمل على الاستفادة من هذا التمثال بوضعه فى إحدى حدائقنا العامة بعد تنفيذه فى خامة مناسبة . . إن العمل الفنى لا يصل إلى تمامه إلا إذا وضع فى مكانه المناسب حيث يراه الجمهور . . لتتم المتعة ويشيع الجمال .

**صبحى الشارونى**

---

# شاعر الكوخ والنور

## محمود حسن إسماعيل

لا يغيب عن بالنا أن الشاعر محمود حسن إسماعيل هو من أبرع شعراء العربية فى عصرنا . . ومن الشعراء الذين نادوا بالتجديد والبعد عن أساليب الصناعة اللفظية التى تقوم على التزويق والترصيع . . ذلك لأن الشعر كان لا يقصد به إلا الوزن والاستكثار من المحسنات البديعية والتلاعب بالصيغ المتوارثة التى أخذت طابع الجمود والثبات . فإذا كان البارودى وشوقى وحافظ قد استطاعوا أن يخلصوا الشعر العربى من هذه الخصائص المستهجنة وأن يعيدوا إليه ديباجته الناصعة فإن محمود

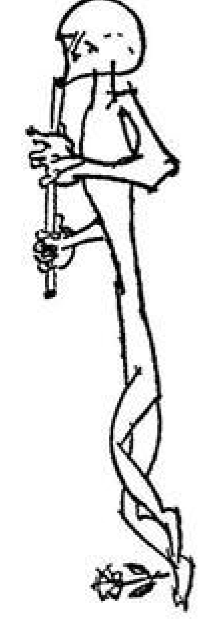
حسن إسماعيل قد صاغ بلا شك ، بعضاً من تجاربه الخاصة وتجارب عصره صياغة شعرية قوية لا تقل جودة عن صياغة كبار شعراء العربية . . فلا غرابة أن يقول عن نفسه فى ديوان « قاب قوسين » :

ومهما سرى قبلى السائرون
فإنى على كل خطو جديد

والحق أن الشاعر يمتاز بميزة تكاد تفرده عن بقية شعراء عصره وهو أنه ابن الطبيعة المصرية ؛ فقد ولد فى الريف فلاحظ كل ما يحيط به من مرئيات محسوسة . ملاحظة الشاعر النافذ البصر والبصيرة . . ولهذا نجده ينحت أغلب شعره من هذه المحسوسات التى يستوحى منها الأحاسيس الإنسانية العميقة ويستقطر منها المعانى الجمالية الدفينة . . إنه شاعر يغنى فى الطبيعة فينتقل بك من عالمها المحدود إلى عالمها المطلق اللامحدود حتى إنك تستطيع أن تستبطن هذه الطبيعة وتعيش فى جوفها فيتحرك إحساسك وخيالك وفقاً لإيقاع حركتها ومسيرتها . . فقد تسكن أنت سكوناً عميقاً حين يسكن النسيم وتحيط بك هدأة الليل . . وقد يترامى إلى مسمعك حفيف أوراق الشجر فتسقط الأوراق الجافة نصب عينيك على الطريق فتهتز الذكرى فى نفسك وتتساقط صورها فى قلبك وقد تصفر القبرة فكأنما تتداعى أحاسيسك فى صفيرها وتنوح الساقية فتثير بنواحها أصداء الألم . . وحين تنظر إلى ( الثور ) إنما تنظر إلى ذلك المستعبد الذى يلهبه الفلاح بسوطه وهو صادح خلفه بأغانيه . . كل هذه الصور نجدها فى ديوان « أغانى الكوخ » وهو أولى إلهام شعرى يضعه الشاعر عن الريف . . . والحق أن الشاعر حين يفعل بك ذلك فلا بد أن تعلم إنك إزاء شاعر كبير إن شاعرنا فى « أغانى الكوخ » يقف أمام الفلاح مشخصاً ببصره إليه . . ذلك الفلاح الذى يراه العابر من أقصى الوادى إلى أدناه منحنى القامة فى قميص أزرق مكباً على الأرض يغرس فيها الحب ويرعى النبت الغض الوليد ويحصد الزرع فلم ينل إلا كسرة معفرة سوداء يأكلها فى كوخه الضيق الذى ينكمش فيه مع البهائم والحشرات . . فانظر إليه وهو يقول عنه فى قصيدة « زهر القطن كنز الذهب الأبيض » :

ذاك تاج النيل ! فاندب عنده
أمل الفلاح والجهد المضاع
وارث للمسكين عيشا أسودا
ران فى كوخ حقير متداع
نامت النعمة عنه وجفت
معدماً لم يرعه فى مصر راع
عفرت ريح الأسرة كسرته
وطوت نعماه دنيا الصراع

وديوان « أغانى الكوخ » حافل بحب القرية التى تجلب إلينا خير المدينة فنجدة ينظم قصيدة « حاملة الجرة » حيث يتغنى فيها بالفلاحة التى تسير إلى الجدول . كما نظم فى هذا الديوان أيضاً قصيدة « الساقية أو القيثارة الحزينة » . فهى تثير بصوتها بكاء كما يجد فى صوتها عذوبة اللحن ورخامة الصوت وعطر الزهر وحين أدرك الشاعر مدى ما أحدثه ديوان « أغانى الكوخ » فى نفوس القراء والنقاد من إعجاب وتكريم دفعه هذا إلى إصدار ديوانه الثانى « هكذا أغنى » وهذا الديوان يعد امتداداً لإحساس الشاعر النابض نحو قريته ولم ينس الشاعر إحساسه الاجتماعى نحو قريته فقد حمل فى هذا الديوان على مساوئ الحياة الريفية فى ذلك الوقت . ومن هذه القصائد : قصيدة « وطن الفأس» وقصيدة « الشادوف » و « راهب النخيل » . . وقد صدر ديوان « هكذا أغنى » عام ١٩٣٨ أى بعد ثلاث سنوات من ظهور « أغانى الكوخ » أما ديوانه الثالث فهو « أين المفر » الذى أصدره عام ١٩٤٧ وهو يدور حول قضية الرق الإنسانى وقد ثار فيه الشاعر على دعاة التجديد الذين أرادوا تطعيم الشعر العربى بالفن الأوربى كما ثار أيضاً على الذين أغرموا باستخدام الألفاظ الجامدة المهجورة التى يمجها الذوق السليم . . ومما يلفت



النظر أن ديوان « أين المفر » قد تضمن قصيدة « النيل » وهى من أروع القصائد .. فالنيل مسافر زاده الخيال والشعر والعطر والظلال . . بيد أنه ظمآن والخمر فى يديه والحب والفن والجمال . . وجدير بالذكر أن ثلاث شعراء أوربيين قد نظموا عام ١٩١٨ ثلاث قصائد عن النيل وهم « شيللى » و « كيتس » و « لى هنت » . . وتقترب قصيدة محمود حسن إسماعيل من قصيدة كيتس إلى حد بعيد . . فكيتس ينظر إلى النيل نظرة الفنان الذى يرى فى كل شىء خصوبته وجماله فهو ينشر قطر الندى على النبت الأخضر وينعم بحلاوة الشروق وفيه جزر خضراء ويسعى كغيره من الأنهار إلى البحر .

أما ديوانه الرابع فهو « نار وأصفاد » حيث يصور فيه الشاعر كفاح الأمة العربية من فجر الإسلام حتى عصر السد العالى ، وقد ظهر هذا الديوان عام ١٩٥٩ وهو حافل بالشعر الوطنى المكتوب بطريقة فنية جيدة . . وها هى قصيدة تصور مدى مقاومة الشعب للاستعمار

أنا المارد الجبار . . هبت قيامتى
لتعصف بالأغلال فى كل بقعة
رفعت جبينى للسماء . . فأوشكت
تمس مدار الشمس أنوار جبهتى

وفى عام ١٩٦٤ نجد الشاعر يقدم إلينا ديوانه الخامس « قاب قوسين » . . وأهم ما يميز هذا الديوان هو تلوين الرؤية الشعرية بلون جديد فهى هنا رؤية الطموح والتطلع والمستقبل رؤية الكشف . . وليست هى رؤية الذكرى والبكاء على ما فات والوقوف عند الماضى الذى ولى ولم يعد . . إنك تجد فى ديوان « قاب « قوسين » شخصية الشاعر وقد ارتسمت أمامك بخصائصها المميزة فهو شاعر ينبض قلبه بحب الحياة ويحدوه الأمل دائماً كلما أشرق عليه يوم جديد . . إنه يسعى دائماً قاصداً نهاية الشوط لهذا السعى . . فهناك ينبثق الضوء ولم يعد بينه وبين الضوء إلا قاب قوسين .. فلا غرابة أن نجد أغلب قصائد هذا الديوان تشع بالضوء فهو يشغلنا منذ بدء الديوان بثلاث قصائد ذات وحدة متكاملة تحكى عن الزحف نحو النور والمعاناة التى يتكبدها الشاعر حين يجد نفسه عصية أحياناً . . فهذه النفس الأمارة بالسوء تأبى أن تطيع وتأبى أن تنصاع . . إنها تروح فى هدير الزحف تتلفت إلى الماضى الذى يطمسها بغبار التخلف . . ففى قصيدة « قاب قوسين » يحث الشاعر نفسه على المسير . . إنه يحثها أن تمزق كل قناع وتنفذ من حواشيه إلى الضوء . . عليها أن تتغلب على ظلام الأيام فلا تبالى به فلم يعد بينها وبين النور إلا قاب قوسين

قاب قوسين من النور . . فسيرى
واهتكى كل لثـام فى الضمير
وانهبى غيب المدى ، واحترق
فى اللظى الباقى ، على نار ونور
مزق كل قنـاع ، وانفذى
من خواشيـه إلى الضوء الأسير

ثم نجده فى القصيدة الثانية يتابع سيره نحو الضوء وهى قصيدة بعنوان « أنا والنفس والطريق »

اتبعينى فى دروبى واحذرى أى هروب
فأنا أظمأ وأسقيك من السر الرهيب
وأنا أشقى وأشجيك بمزمارى الغريب
وأنا أسرى فأهديك إلى الشط الرحيب

لكن نفسه تعصاه وتحن إلى الماضى إلى الظلام فيتهمها بعنوان قصيـدته « عاشقة العنكبوت »

فارجعى أنت .. سيطويك مع الماضى خفوت
فإذا ناداك وهم ، رد عنك العنكبوت

وعلى هذا نلاحظ أن شاعرنا هنا مشغول بالضوء فأغلب قصائد « قاب قوسين » نلاحظ فيها هذه السمة الواضحة من هذه القصائد قصيدة « أغنية من الكوخ » وقصيدة الملاك النائم وقصيدة « وغابت عن الروض » وقصيدة « حوريتى تسأل » فلم تعد هناك قصيدة تخلو من الإشارة إلى الضوء فى ديوان « قاب قوسين » .

فتحية لشاعر الكوخ والنور .

سعد عبدالعزيز



لقاء كل شهر

# أنور المعداوى
## قال لى ولكم

ربما لا يثير اسم أنور المعداوى اهتمام الجيل الجديد من الأدباء الشباب الذين لم يقرءوا له شيئاً خلال العشر السنوات الأخيرة . وربما لن تصل كلمات أنور المعداوى فى الأدب إلى الأجيال القادمة إذا كان التاريخ الأدبى يمضى بنا بهذا المعدل السريع الذى يغير القيم والمفاهيم من يوم إلى آخر . غير أن عزلة أنور وصمته طوال هذه السنوات ، سوف يترك فى شباب الجيل المعاصر أثراً عميقاً ، وسوف يتباطأ معدل سرعة أيامنا أمام هذه الظاهرة الفريدة فى مأساويتها .

فلو أننا عدنا عشرين عاماً إلى الوراء لنتطلع إلى المنبر الرئيسى فى حياتنا الأدبية آنذاك – مجلة الرسالة – لما وجدنا قلماً تنعقد حوله الآمال ، وتتلهف إلى وقع دقاته الأسماع ، سوى قلم أنور المعداوى . كان شيوخ الأدب فى ذلك الحين قد استكانوا إلى نوع من الدعة والهدوء ، وأمست جولاتهم فى ميدان الكلمة أشبه بالدوران حول النفس لمجرد الدفاع عن النفس . وكانت أخبار فروسيتهم ما تزال تنبض فى عروق الشبان الجدد : معركة طه حسين مع التراث ، ومعركة العقاد مع الكلاسيكية الجديدة ، ومعركة سلامه موسى مع الحضارة ، كلها قد تحددت معالمها وتبلورت قيمها قبيل الحرب العالمية الثانية . وكان الأدب المصرى الحديث بحاجة إلى مد الشريان من الرواد إلى الجيل الذى ولد فيما بين الحربين ، بدماء الحياة التى حددت التراث والمعاصرة والحضارة جميعاً . كان أدبنا بحاجة إلى روح البطولة التى سادت على جبين عصر النهضة الأدبية الحديثة منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى بداية القرن العشرين .

وانقسم الجيل الجديد إلى فريقين : أحدهما ولى وجهه شطر أوروبا ، فسافر إليها مزوداً بأسلحة الرواد ، والآخر بقى يناضل الرجعية الأدبية بغير هوادة ، لم يشأ أن يترك لها الميدان يمضى . وكان الفريقان كلاهما يكملان بعضهما . فسافر مندور ولويس عوض وزكى نجيب محمود





وعبد القادر القط وغيرهم كثيرون ، وبقى أنور المعداوى واحداً من أبناء الفريق المناضل فى أرض المعركة . لم يتخل عن أسلحة الحضارة المتقدمة فى أوروبا فتزود منها بكل ما من شأنه أن يستقطب الاتجاه المتقدم فى الأدب ، ولم ينفصل عن واقعه فواكبه مواكبة حية حاضرة ، تتبدى لنا فى كتابين « نماذج فنية فى الأدب والنقد » الذى صدر عام ١٩٥١ ومعظم فصول كتابه الآخر « على محمود طه . . الشاعر والإنسان »الذى صدر عام١٩٦٥ فهذان الكتابان يشكلان المرحلة الأولى فى حياة أنور المعداوى الأدبية والإنسانية على السواء . ذلك أنه اختار منذ وقت مبكر أن يكون الأدب هو سلاحه فى معركة الحياة ، فلم يشترك قط فى أية تنظيمات سياسية وإن استطعنا أن نلمح آراءه فى السياسة والمجتمع فى ثنايا آرائه النقدية . وهى آراء المفكر التقدمى المناضل من أجل حرية الإنسان وسعادته . وقد بدأ أنور كتابه « نماذج فنية » بما قيل عنه يوماً أو قيل له « إنك عامل هدم فى الحياة الأدبية ولست عامل بناء » ويتساءل مستطرداً « لماذا ؟ لأننى منذ أن تناولت قلمى لأكتب ، تحول القلم فى يدى إلى معول ثائر ، معول تنصب ثورته على بعض القيم والأوضاع » ، « إن الحياة الأدبية فى مصر محتاجة إلى حركة تطهير يقوم بها لسان طويل » . . ومن جرائر هذا اللسان الطويل أصبح أنور المعداوى « عدواً » لمعظم أدباء مصر و « صديقاً » لمعظم القارئين فيها . لقد دارت بينه وبين جيل الرواد معارك لا حصر لها ، بينه وبين طه حسين وأحمد أمين والمازنى وتوفيق الحكيم وسلامه موسى وغيرهم . وكثيراً ما أخطأ ، ولكنه أيضاً كثيراً ما أصاب . وفى خطئه وصوابه كان يصنع شيئاً خطيراً من زاويتين : الأولى أنه شارك طيلة الأربعينات فى خلق دوامة عنيفة فى محيط الفكر والأدب ، دارت خلالها الظواهر الأصيلة والكاذبة بين مد وجزر وشد وجذب . والزاوية الأخرى أن أنور المعداوى جعل من « الشجاعة » فى إبداء الرأى ، صفة لازمة للمفكر كأحد عناصر تكوينه الذاتى ، لا كصفة أخلاقية ينبغى « على جميع الناس » أن يتحلوا بها . أى أننا حين نصف إنساناً ما بأنه مفكر إنما يتضمن هذا الوصف بالضرورة أنه رجل شجاع . وقد كانت شجاعة أنور من الأصالة للدرجة التى كان يقسو فيها على نفسه مما يشفق منه الكثيرون غيره . كم سمعته يراجع الكثير من القيم والمفاهيم التى آمن بها يوماً ، وكم قرأنا له هذه المراجعات العملية التى تبدو كنقد ذاتى شديد الصرامة والموضوعية .

وبالرغم من أننا نقضى لحظات نادرة بين دفتى كتابه الأول « نماذج فنية » ، مع برنارد شو ، وبلزاك ، ودستويفسكى وبايرون ، وبيكاسو . . إلا أن ما لا ريب فيه أن الثمرة الأولى التى نخرج بها من هذا الكتاب هى « نجيب محفوظ » . ربما لا يكون أنور المعداوى هو أول من كتب عن نجيب محفوظ ،ولكنه بلا جدال هو الناقد الوحيد فى ذلك الوقت الذى تابع إنتاج نجيب متابعة جادة آملة فى الكشف عن مختلف أبعاد الروائى المصرى الأول إلى وقتنا هذا . أى أننا قد نجد كلمة هنا أو هناك حول إحدى روايات نجيب محفوظ ، سبقت تقييم أنور المعداوى بشهر أو بشهور . ولكن أنور المعداوى ينفرد من بين الجميع بأنه استطاع أن يكشف عن الدور الطليعى الباهر الذى لعبه نجيب محفوظ فيما بعد . كان نجيب عند معظم نقاد الأربعينات من هذا القرن ، إما « نكرة » بين النكرات ، أو هو مجرد كاتب بين الكتاب ، وعلى أحسن الفروض يتنبأ الناقد منهم بأنه كاتب « جيد » . وجاء أنور المعداوى ، فقال شيئاً آخر . وقد أتيح له أن يقول هذا الشىء الآخر لسبب بسيط هو أن ضميره المسئول طلب إليه أن يوالى قراءة نجيب محفوظ من القاهرة الجديدة إلى بداية ونهاية قراءة واعية فاحصة دفعته لأن يقول ما لم يتنبه إليه مختلف معاصريه ، القول الذى أصبح إحدى المسلمات فى نقدنا الحديث ، وهى أن نجيب محفوظ هو الامتداد الأكثر تطوراً وازدهاراً لتوفيق الحكيم فى « عودة الروح » . وإذا كان توفيق هو رائد المرحلة الجنينية للرواية المصرية ، فإن نجيب هو رائد مرحلة الشباب فى تاريخ الرواية العربية كلها .



ولا شك أن الكثيرين قد سخروا منه حين سجل على نفسه هذا الرأى منذ خمسة عشر عاماً ، ولكنهم اليوم دون أن يذكروا اسم أنور المعداوى يرددون ما عانى فى اكتشافه معاناة الرواد الأوائل .

وكانت الثمرة الثانية فى حياة أنور المعداوى النقدية الباكرة هى « على محمود طه » . وقد كان تركيزه الأضواء على هذه الشخصية الرومانتيكية بمثابة الصدمة الجديدة للوسط الأدبى فى مصر حيث أمست الرومانتيكية فعلا ماضياً لا يشرف أحداً أن يتذكره . ولم يكن على محمود طه أعظم الرومانتيكيين المصريين ، ولكن الوشائج الشخصية التى ربطت بينه وبين أنور المعداوى جعلت من المستطاع للناقد أن يبحث العناصر الذاتية الخالقة للوجدان الرومانسى والصانعة لهذا اللون من الشعر المهجور . وقد نجحت العلاقة الشخصية الحميمة بين الناقد والشاعر فى أن تهدينا الكثير من المصابيح الهادية إلى التجربة الرومانتيكيةفى الشعر وجوهرها الأصيل . وقد خرجنا مع أنور المعداوى بنتيجة هامة هى أن الرومانتيكية المصرية بالذات كانت رومانتيكية ثورية التزمت بمشكلات الإنسان والمجتمع المصرى من وجهة نظرها التزاماً أضاء الزوايا الخافية على وجهات النظر الأخرى . وقد اهتم الكثيرون فيما بعد بالحركة الرومانتيكية فى الشعر العربى بصورة عامة ، والشعر المصرى بصورة خاصة ، وبعلى محمود طه على وجه التحديد . ولكن هذه الدراسات جميعها بالرغم من الأهمية البالغة لبعضها ( التى قد تتفوق أكاديمياً على دراسة المعداوى ) تخلو من ذلك العنصر الرئيسى فى دراسات أنور ، عنصر « الكشف » الذى تقترن أهميته باللحظة التاريخية المحيطة به . فليس من المهم أن تصدر عشرات الكتب عن أدب نجيب محفوظ أو شعر على محمود طه فى الوقت الحاضر وبعد أن أصبح إنتاجهما من البديهيات التى يتسابق النقاد لإثباتها ( ! ! ) وإنما المهم هو « لحظة الاكتشاف » التى تكلف صاحبها ضريبة الزيارة الأولى لطريق مجهول .

إن هذا اللون من النقاد الفاتحين ، لا نستطيع أن نموضعهم فى خانات محددة تحديداً صارماً . . فهل كان أنور المعداوى « ناقداً واقعياً » حين تجاوب مع أدب نجيب محفوظ ، وهل كان ناقداً رومانسياً حين تجاوب مع شعر على محمود طه ؟ هل كان من أنصار « الفن للفن » حين دق طبول الحرب على سلامه موسى ؟ وهل كان من أنصار « الالتزام » حين أشعلها ناراً منـذ بداية الخمسينات على أعداء سلامه موسى ؟ كلا ؛ إن أنور المعداوى ليس من النقاد الذين يمكن تلخيصهم بكلمة واحدة تضعهم فى هذا الصف أو ذاك . لا شك أنه تطور من مرحلة إلى أخرى ، ولكنه ظل إلى آخر مراحل تطوره « الناقد الرائد » أو الناقد الفاتح ، كل ما يعنيه أن يبدأ أولا بشق الطريق ، مهما أصابته بجراح .

ولعل كتابه الأخير « كلمات فى الأدب » وهو يسجل المرحلة الثانية والأخيرة فى حياته النقدية يوضح لنا أكثر فأكثر طبيعة الجراح التى عانى ويلاتها طيلة العشر السنوات الأخيرة . لقد حدد لنفسه دستوراً شخصياً التزم به طيلة هذه السنوات ، أوجزه فى نقطتين ، أنقلهما بالحرف :

— « على الفنان لكى يكون واقعياً وملتزماً فى الوقت نفسه أن يعيش تجربة عصره ، وتجربة كل عصر من العصور إنما تستمد كيانها الموضوعى من قضية الإنسان ، سواء كانت فى إطارها الاجتماعى الخاص أم فى إطارها الاجتماعى العام . ومعنى الواقعية الملتزمة هو أن يكون هناك تفاعل فكرى وعاطفى بيننا وبين المشكلات التى تحدد فى مجموعها شكل التجربة ، بحيث يترتب على هذا التفاعل أن يكون للفنان وجهة نظر إيجابية فى قضية الإنسان الذى يعاصره ، وأن يكون صاحب موقف من حاجاته ومطالبه » .

— تجربة عصرنا هى « تجربة الحرية . . حرية الإنسان العربى فى ( اختيار ) كل مستويات الحياة التى ينبغى أن يحياها بإرادته : مستوى التفكير والتعبير والسلوك والعقيدة ، وبلوغ حد من ضمان العيش يليق فى عصر الشعوب بكرامة البشر » .

هذا ما قاله أنور المعداوى ، لى ، ولكم ، وللتاريخ من بعدنا .

**غالى شكرى**

# مات ..
# شاعر الحياة

قضى كامل الشناوى حياته يتساءل من أين أتى وإلى أين يمضى ؟ ظل يسائل نفسه مرة ويسأل الدهر مرة أخرى . . أين يختفى الومض والنبض والصوت ، وأين يذهب الذين مضوا قبله ؟ وكم حرقه الشوق للقياهم . . ظل قلقاً حتى ذهب إليهم والتقى بهم . . ولعله الآن قد عرف الإجابة على أسئلته . . وهدأت روحه .

مات الشاعر الإنسان ، الذى أحب الكلمة فأعطاها إحساساته وخلجات نفسه فجاءت جميلة تنبض بانفعالاته الصادقة ، مشحونة بالعذاب والألم ، وأحب كذلك الناس فنحهم روحه فأعطاهم منها الشفافية والصفاء واحتبس لنفسه أناته الحزينة ، وذكريات شيبت صباه ، وحطمت خطواته ، كان كهارب ليس يدرى من أين أتى وإلى أين يمضى ، فهو يعيش فى شك وضبابية :

شك ! ضباب ! حطام
بعضى يمزق بعضى

لقد حفر العذاب فى نفسه خطوطاً غائرة رسبت فى أعماقها تجارب عاشها فصهرته ، فخرج منها إنساناً جديداً . . انتهج منهجاً جديداً فى حياته ، ووجد فى شعر أبى العلاء أنيساً فى فلسفته مبدأ يتفق ونفسيته فتأثر به وطبقه فى حياته ، فلم يتزوج لأن الزواج جناية كما يقول أبو العلاء فلا داعى للوقوع فى هذا الخطأ ، ولا داعى أن يورث ذريته خطأ لم يرتكبه

هذا جناه أبى على
وما جنيت على أحد ؟

والزواج فى رأى أبى العلاء عدوى حمد الله على أنه لم يصب بهذه العدوى :

تثاءب عمرو إذ تثاءب خالد
بعدوى فما أعدتنى الثؤباء

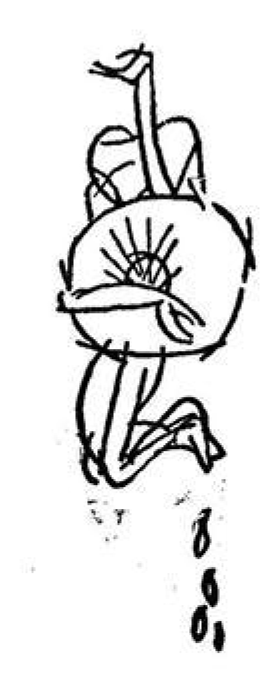
وشكر كامل الشناوى ربه أيضاً على أنه أنقذ من هذا الوباء .

ولم يكن إضرابه عن الزواج عن غير اقتناع ، بل كان عن إيمان فلسفى واقتناع عقلى فهو يعتقد أن الإنسان مشكلة لم تهتد بعد إلى حل . . فهل يتزوج ليتسبب فى مشكلة جديدة ؟ ويؤمن أيضا أن الزواج رسالة إنسانية سامية فيجب على أى إنسان يتصدى لهذه المهمة أن يكون أهلا لها وإلا اعتبر زواجه جريمة .

إننا لا نستطيع أن نقول بأن كامل الشناوى كان متشائماً . . لأنه حول تشاؤمه إلى حب الآخرين . . حب الناس جميعاً . . ذلك الحب الذى تطور إلى حب كبير . . حب وطنه . . وهو نفسه يقول مدافعاعن تهمة التشاؤم فى مقدمة ديوانه « لا تكذبى » : « ولا تتهمنى بالتشاؤم لأن بعض ألفاظى حزينة ، وبعض تعبيراتى مقطبة الجبين ، فما دام الموت يتعقب حياتنا وما دمنا لا نعرف من نحن ؟ فإن المجانين وحدهم . . هم الذين يضحكون للحياة . . ويسمون ذلك تفاؤلا . . لست متشائماً . . ولست مجنوناً ، ولكنى أحاول أن أكون صادقاً مع ما أشعر به وما أفكر فيه » .

كان يعانى إذن من آلام نفسية كثيراً ما عذبته ، لكن رغم عذابه وألمه كان يفيض عطفاً ويغدق الخير على الجميع بلا استثناء ، ويمد يده للبراعم المتفتحة ويحنو عليها ويمهد لها طريق المستقبل كأنما آلى على نفسه أن يمسح دموع الحزن من كل العيون التى تحيط به لأنه يريد أن





يراها تبتسم ، يزهر فيها المستقبل ، أنه كالشمعة التى تعطى نورها فى صمت محترق ويكفيها أن ترى الناس سعداء بنورها . . فهو يحترق بنار مأساته . . تلك النار التى أتت على كل شئ . . حتى على يأسه وأمانيه :

أين يأسى ؟ لقد مضى
ومضت مثله المنى
فحياتى كما ترى
لا ظلام ولا سنا
كل ما كان لم يكن
وأنا لم أعد أنا

وهو ذو موهبة فنية نادرة وكان إنتاجه جيداً رغم قلته ، فكلماته شاعرية ينتقيها بذوق شاعر . . وعباراته جميلة يشذ بها بروح فنان ، فالديوان الوحيد الذى أخرجه « لا تكذبى » يضم مجموعة قصائد بثها لواعجه وهمس فيها مأساته . . وهو فى هذا الشعر يفعل مثل الرومانسيين يأخذك معه فى بحر من الآلام والعذاب حتى أنك تأسى لجراحه وتشفق عليه ، وتدعو له ، إنه يحاول أن يشعرك بمأساته لتتعاطف معه . . ورغم مسحة الحزن الغالبة على قصائده العاطفية ورغم رائحة اليأس والعذاب والألم التى تنبعث من الديوان فإنك تلمح وميض الحياة يسرى من هذه الضبابية . . والشعراء الذين تغنوا بالألم والعذاب تنفيساً عن مآسيهم الاجتماعية والعاطفية والصحية كثيرون منهم أبو القاسم الشابى وبدر شاكر السياب وجون كيتس فكل تغنى بأسلوب مأساوى حزين .

ورغم الشكوى الواضحة فى شعره نراه يجمع بقايا حطامه ليتمثل شيئاً يثور لكرامته وكبريائه وأعتقد أنه صادق مع نفسه عندما يتحدث عن كبريائه :

علام يا قلب تشكو
نقض الحبيب عهوده
دع الهوان وحطم
أغلاله وقيوده

ويقول محدثاً حبيبته :

لكننى لى روح
كما عرفت عنيده
إباؤها لا يبالى العذاب
أن يستزيده
كونى الجحيم سعيرا
فلن أكون وقوده

ولم يكن يبالى بشئ بعد أن فقد كل شئ . . قلبه وأمانيه . . وشبابه ، حتى دموعه نضبت . . لم يهتم إلا بعلاقاته مع الناس حيث تذوب وحدته معهم وتمتزج عواطفه الرقيقة بعواطفهم ، فسواء عليه عاش سعيداً أم بائساً فالزهور التى ماتت من الظمأ كالزهور التى ذوت فى الماء . . ولكل شئ نهايته المحتومة . . فالطيور التى تغرد فرحاً مصيرها يوماً إلى البكاء .

إن مشكلته الحقيقية فى أنه كان يحس بمأساته الذاتية وبمأساته العامة كإنسان لم يصل إلى حل لمشكلة وجوده . ففى شعره كثيراً ما يتساءل عن سبب وجوده . . لماذا خلقه الله ؟ . . هل هو وسيلة أم غاية . . وكم تمنى لو أنه لم يعش هذه الحياة . . ولماذا يعيشها وقد قضى أيامه فيها يبيع الحب بالعذاب . .

وشخصية كامل الشناوى فى شعره الوطنى مغايرة لشخصيته فى شعره العاطفى . . فلسنا نرى تهالكاً ويأساً ولكن نرى قوة وثورة وجبالا تدور ورياحاً تثور وبحاراً تهيج . . إنه فى هذا الشعر يعلو على مشاعره الذاتية ويذيب حبه وألمه فى حبه الكبير لوطنه الذى لن ينسى له مواقفه الوطنية التى دافع فيها عنه قبل الثورة . . فقد تجلت وطنيته وثوريته فى مواقف عدة منها أزمة الرأى العام مع القصر عام ١٩٥٠ بسبب تشريعات الصحافة ، وكذلك فى معاهدة صدق-بيفن عام ١٩٤٩ . . ولقد اشتعل قلمه ثورة وأخذ يندد بها ويبين بطلانها حتى انتصر ولم تتم المعاهدة . . وكم تغنى بوطنه وبما قاساه من ظلم :

كنت فى صمتك مرغم
كنت فى حبك مكره
فتكلم وتألم وتعلم كيف تكره

وقال أيضاً :

أنت إن لم تتحرر بيدى يا بلدى
فسأمضى أتحرر من قيود الجسد
لا أبالى الهول ، بل أعشقه
لا أباليه وإن مت صريعا

لقد انطفأت الشمعة بعد ما تركت نورها فى قلوبنا . . لقد انتهى كامل الشناوى من رحلته الحياتية وراح ليبدأ رحلة جديدة فى عالم آخر حيث الأمان والاستقرار .

**ابراهيم سعفان**

# ندوة القراء

**دعوة إلى النقد :**

إن مجلة الفكر المعاصر إذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لاطلاق الفكر الجديد ومحطة لتوليد الرأى الحر إنما تؤمن بفاعلية الكلمة الناقدة إيمانها بعلمية الرأى ومسئولية الكلمة ، فإذا كان الفكر على وجود علامة الأمة فالنقد عامل من عوامل إيجادها ولذلك فجلتنا إذ تدعو كتابها أن يفكروا بكل عمق وطلاقة تدعو قراءها أيضاً أن يطالعوها بصوت عال وأن يعلقوا عليها بكلمات النقد ، فعندنا أن كلمات النقد النظيف دعامات تساعدنا على تأصيل الجذور ولبنات تمكننا من العلو بالبناء .

ونحن إذ نفتح هذا الباب النقدى على مصراعيه ليلتقى فيه القارئ بالكاتب ، نرجو أن يكون هـذا اللقاء لقاء حار لا لقاء درس وأن يكون لحساب – لا على حساب – قضايا الفكر المعاصر وإنسان القرن العشرين . . .

• • •

حول مقال « رجل الفكر ومشكلات الحياة » :

تحية وتقديراً من تلميذ كل ما يربطه بك الكلمة والفكرة ، وكل ما يشده إليك علاقات روحية راسخة ، تزدهر كل يوم ، وتستمد رحيقها وغذاءها من الكلمات الباهرة التى تقرأ كل شهر على صفحة مجلتك الغراء . .

وبعد . . . أرجوك – كأستاذ كبير ومفكر من خيرة مفكرينا المعاصرين – أن تتقبل بسعة صدر ، منطق شاب متحمس حول « رجل الفكر ومشكلات الحياة » وأن تقابل اعتراضه ببسمة ثقة مبعثها أن كتبك وأفكارك ساهمت فى تعليمه كيف يحاور ويجادل ويدافع عما يعتقد .

* * *

لو لم تكن صاحب « الثورة على الأبواب » لصدقت لأول وهلة كل ما جاء فى مقالك هذا ، ولسلمت معك بوجهة نظرك التى جعلت ترسم معانيها فى تناسق رهيب ، مستعملا كل مواهبك الفلسفية والفكرية لتضع إطاراً للفكر ربما يغاير ما يعتمل فى نفوسنا نحن ذلك الجيل الشاب ونعتبره تجريداً لا يتسع له واقعنا الآن فى ظروفنا الراهنة .

ولقد قرأت المقال مرات علنى أستطيع أن أفهم – ولو من بعيد – ما الذى تقصده بقولك رجل الفكر . . ذلك الذى أعفيته وحده – دون الصحفى والأديب – من أن يتعرض لمشكلات الحياة إلا بتجريد وتحليل فلسفى وربط منطقى محكم تكون فيه المقدمات مؤدية إلى نفس النتائج . ولقد طاف بخاطرى كل رجالات الفكر الذين أعرفهم وتربطنى بهم – كما يربطنى بك– تلك الوشائج الروحية المضيئة ، وسألت نفسى هل المقصود برجل الفكر هو الفيلسوف ؟ إن صح ذلك أليس من الفلاسفة من يتعرض لمشكلات الحياة ، ويناقش ببساطة وبلا إيغال فى تجريد – مصاعبها وعلائقها ويحدد طرق العلاج لتلك المصاعب والمشاكل .

إن « راسل » ذلك الفيلسوف الذى نقلت عنه لنا لب أفكاره وانفعلت بفلسفته الواقعية وكتبت عنه كتاباً فريداً . . ما زال يخوض مشكلات الحياة ويحارب بيديه – لا بقلمه فقط – كل جحافل الظلام .

وتوفيق الحكيم مثل آخرهل تعده من رجال الفكر أم من رجال الفن إن كان فناناً ، فقد خاض غمار الفلسفة وكتب فيها كتاباً أودعه كل ما يعتنق من مذاهب فلسفية . . ورغم ذلك . . فإن

معظم إنتاجه علاج لمشكلات الحياة وعلى الطبيعة وفى القرية وفى المدينة ودور القضاء ؛ لا كما عالجها سقراط فى محاوراته أو كما عولجت فى مجلس ابن الفرات .

وأنت نفسك . . . إن كنت تعتقد أنك رجل فكر فقط أقصد فيلسوف . فهنا آخذك من يدك – على حد تعبيرك – إلى كتاب لك ضخم بعنوان « فلسفة وفن » أودعته المقالات الطوال فى النقد والأدب والفن والشعر وغيرها فضلا عن المقالات العديدة المتناثرة فى أكثر من مكان .

إننى أومن إيماناً لا يتطرق إليه شك .. أن مشاكل الحياة تفرض على كل من عصر الفكر قلبه وروحه . . . أن يلمسها ويرسم حدودها ويعالج مآسيها فى واقعية المؤمن برسالته الذى ملئت نفسه بأن الكلمة الصادقة . . . لا بد أن تسمو بالحياة نحو الأكمل والأرفع .. وأن تشد أزرها وتمسح دموعها . . . ولا يمكن أبداً أن تكون الكلمة ترفاً فى مجتمع يعج بالمآسى .

ثم تقول فى آخر المقال إن رجل الفكر ملتزم أمام نفسه وأمام الناس . . . ولكنى أعتقد أنك تعفيه من هذا الالتزام عندما تتركه يعالج مشاكل الحياة بطريقته الخاصة . . . كأنك تظن أن كل أهل الفكر عندنا هم « البرت شفيتسر » ولكنى أعتقد أن رجل الفكر فوق التزامه أمام نفسه وأمام الناس ملتزم أيضاً بأن يعالج مشاكل الحياة .. بالطريقة التى تبرز هذا الالتزام وتجعل منه احتراقاً بآمال المجتمع وانصهاراً فى أحلام غده المقبلة . أما التجريد والتحليل يا أستاذى الكبير فكانه الكتاب الضخم المتخصص . . . الذى نحبه ونعتز به ونحتاج إليه ، بل لا تقل حاجاتنا إليه عن المقال المبسط الذى يتناول مشاكل الحياة . . .

وما أريد أن أصل إليه أن رجل الفكر أيا كان لونه ما دام يكتب فى مجلة دورية فليحكى مشاكل الحياة بنفسها وتلك رسالة مقدسة لا تقل قداسة عن أفكاره التى يعيش لها ويطنب فى شرحها على صفحات الكتب الضخمة .

أستاذى .. ربما لم أفهم ماذا تقصد من هذا المقال لذا ألح عليك . . . أن تقول كلمة تبدد بها كل هذه التساؤلات التى أوقعتنى فى هذه الحيرة .

عبد الحميد عطا إبراهيم
مأمورية ضرائب قصر النيل

• • •

– أشكر الأديب الفاضل على كل ما ورد فى خطابه ، وأود أن أضع بين يديه ما يأتى :

١ – إننى لم أعف رجل الفكر من معالجة مشكلات الحياة ، ولو فعلت ذلك لكان معناه إخراجه من الحياة ذاتها لأجعل منه كائناً غريباً ؛ ولكننى زعمت أن كل مشكلة من مشكلات الحياة ، إنما تعالج على مستويات مختلفة – وكل هذه المستويات مطلوب ولا يفضل منها واحد واحداً – فهنالك المستوى الذى يلتصق بها التصاق المشاهدة المباشرة ( وهذه هى الصحافة ) وهناك المستوى الذى يبرزها فى قالب يدنه من القلوب والمشاعر ( وهذه هى الفنون على اختلافها ) وهنالك المستوى الذى يحاول النفاذ خلال التفصيلات إلى حيث التعليل بالأسباب ( وهذه هى العلوم ) ثم هنالك المستوى الذى يربط العلل بعضها ببعض ليصل إلى المبادئ الأولى ، أو الجذور الثقافية العميقة التى تسود تفكير الناس عندما يسلكون على النحو الذى سلكوا ( وهذه هى الفلسفة وهى ما عنيت حين تحدثت عن « رجل الفكر » ) – إذن ليس فى الأمر إعفاء ، ولكن هناك تقسيم للمجال الواحد بين عدة زوايا كلها ضرورى ولا غنى عنه ؛ ولهذا فلا يجوز لمن ينظر إلى المشكلة من إحدى هذه الزوايا أن يلوم الناظر إليها من زاوية أخرى ، قائلا له : لماذا لا تصرف اهتمامك إلى مشكلات الحياة ؟ !

٢ – ليس ما يمنع أن يجتمع فى رجل واحد جانبان أو أكثر ، فيكون أديباً وفيلسوفاً ، أو صحفياً وأديباً وعالماً وفيلسوفاً ، أو ما شئت من التشكيلات المختلفة ، وعلى ذلك فلا وجه للاعتراض بأننى كتبت كتاب « والثورة على الأبواب » وغيره من زاوية ، وكتبت « نحو فلسفة علمية » – مثلا – من زاوية أخرى ؛ وقل مثل هذا فى بقية الأمثلة التى وردت فى خطاب الأديب الفاضل .

٣ – إن من يبحث فى مشكلات الحياة بردها إلى جذورها الأولى ، لا يجعل من كلامه « ترفاً » فى مجتمع يعج بالمآسى – على حد تعبير الأديب الفاضل ، ولكنه يشارك فى إزالة تلك المآسى من أعماقها ، حتى لا تزول من سطحها وتبقى أعماقها لتنبت لك أسطحاً جديدة .

٤ – يقول الأديب الفاضل إن التجريد والتحليل مكانه الكتاب الضخم المتخصص ، لا مقالات فى مجلة دورية ؛ وردى هو أن العبرة بنوع القارئ ، لا بضخامة الكتاب وصغر المجلة ؛ فقد تكون المجلات الدورية اليوم – فى العالم كله – هى أسبق من الكتب فى عرض الأفكار المتخصصة – على أن المقالات التى نشرت فى مجلة الفكر المعاصر ليس بينها واحدة تدخل فى مجال التخصص بمعناه الأكاديمى الضيق .

ز . ن . م

• • •

حول مقال « نحن وثقافة الغرب » :

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعد :

فقد قرأت مقالة الدكتور فؤاد زكريا بالعدد الأخير عن « نحن وثقافة الغرب ، أو موقف المثقف العربى من الحضارة الغربية » ، وأود أن أثير نقاشاً حول النقاط التالية نهتدى به إلى وجه الحق :

**١ – يقرر الدكتور فؤاد زكريا أن الخلاف بين ثقافتنا وبين الثقافة الغربية ليس حاداً إلى الدرجة التى تجعله يحتل مكان الأهمية من تفكيرنا المعاصر .**

وأعتقد أن الأمر على خلاف ذلك ، وتتبين الحقيقة إذا نظرنا إلى الأساس الذى قامت عليه كل من الحضارتين فى علاقته بالدين ، ففى ثقافتنا حصل ارتباط عضوى بينها وبين الإسلام ، بينما حصل العكس فى الثقافة الغربية - لظروف تاريخية وموضوعية خاصة - حيث تم الفصل بين الدين وبين كل من السياسة والعلم والأخلاق ، بل تم الفصل - نظرياً وعملياً - بين الأخلاق وبين كل من السياسة والاقتصاد والجنس ، وبقى لها دائرة محدودة فى التعامل اليومى فى ميدان الإنتاج .

٢ - ويضيف سيادته إلى ذلك أن التضاد بين هاتين الثقافتين غير قائم أصلا بالصورة التى يقوم بها بين حضارات كثيرة أخرى ، ويذكر فى هذا الصدد أن هناك تباعداً حقيقياً بين الثقافة الغربية واليابانية - مثلا - ويستدل على ذلك بأن الأوربى السائح فى الشرق الأوسط يجد قرابة بينه وبين أهله : لا يجدها عندما ينتقل إلى الشرق الأقصى .

وأعتقد أن الثقافة الغربية تلتقى مع ثقافات الشرق الأقصى - فى غير مجال الإسلام - فى أمرين أساسيين : أولهما « وثنية الطابع والوجدان » ، وثانيهما الاعتماد المطلق على « الإنسان » فى تنظيم شئون الحياة ، واستبعاد المصدر الإلهى من هذا المجال ، كما أرى أن القرابة التى يشعر بها الأوربى فى الشرق الأوسط مرجعها إلى الحلة الغربية التى اكتسى بها الشرق الأوسط فى العصر الحديث فى نظمه الاجتماعية .

٣ - ويقرر سيادته أن الأخذ والعطاء اللذين تما بين الشرق والغرب فى تاريخهما الحضارى يجعل من الصعب أن تتحدث عن حضارة غربية خالصة ، وأخرى شرقية خالصة .

وصحيح أن النقاء الحضارى لا يمكن القول به مع هذا التبادل - فضلا عن أنه لا ينبغى العمل من أجله - لكن القفزة التى تنقلنا من هذه المسلمة إلى القول بانتفاء الخلاف الأساسى بينهما - أمر لا مبرر له فيما أعتقد .

لقد أخذ الشرق من الغرب ، ولكن لحسن الحظ كان الشرق حينذاك فى تاريخه القديم يحتل مركز القوة ، وكان لذلك الفضل فى اتباعه أسلوب الانتقاء والتعديل فيما يأخذ ويدع ، ولو أننا أخذنا بهذا الأسلوب فى العصر الحديث لضاقت شقة الخلاف - فيما أعتقد - بين دعاة الحضارة الغربية والمناهضين لها ، كذلك فانه من المسلم به أن نلاحظ أن الشرق عندما أخذ من الغرب فى تاريخه القديم لم يكتف بمجرد الانتقاء فى الأخذ ، ولكنه عمل على هضم ما يأخذ وتمثيله وافرازه من جديد كائناً جديداً ذا سمات جديدة .

وأيضاً فانه من الحق أن يقال إن الغرب عندما أخذ من الشرق قديماً - لأنه كان فى مركز القوة كذلك - انتقى وأضاف وتمثل وأخرج كائناً جديداً .

لقد أخذ الغرب من الشرق : المسيحية والمنهج العلمى ، هذا حق ، لكن الجزء الباقى من القضية هو أن الغرب عندما أخذ المسيحية أضاف إليها من وثنيته ، وفرض عليها من بشريته ، وعمل على فصلها - فى النهاية - عن الحياة العملية . كذلك فانه عندما أخذ المنهج العلمى عممه على جميع مجالات المعرفة ، وأنكر القضايا التى لا يمكن بحثها عن طريق ذلك المنهج . وهذه التحريفات لا يمكن النظر إليها على أنها محض إضافات ، بل هى تغييرات أساسية لا بد من التسليم بما لها من آثار فى نتائج الحضارة التى تبنى عليها .

ويبدو من ذلك أنه لكى « تأخذ » يجب أن تكون « الأقوى » أما إذا كنت الأضعف فانك « تعطى » فحسب ، وفرق بين المرقفين خطير .

٤ - ولقد صور سيادته النزاع فى هذه القضية على أنه قائم بين اتجاهين لا ثالث لهما : بين الدعاة إلى الحضارة الغربية ، والدعاة إلى الحضارة القومية ، وأعتقد أن ذلك لا يعطى صورة دقيقة عن الموقف ، فضلا عن أنه يؤدى - ربما عن غير قصد - إلى إضافة عنصر من عناصر التفوق إلى أصحاب الاتجاه الأول بما أنهم يوسعون مفهوم حضارتهم التى يدعون إليها إلى آفاق عالمية ( ادعاء على الأقل ) ، فى الوقت الذى يصعب فيه على دعاة القومية تبنى مثل هذا الادعاء . والحقيقة أن هناك طرفاً ثالثاً فى النزاع ، يتمثل فى الدعاة إلى حضارة ذات طابع إنسانى عالمى ينبع أساساً من مصدر إسلامى يضم القوميات ولا يقصر عليها .

وأخيراً فانى أرجو أن أستمع إلى وجهات النظر المختلفة حول هذا الموضوع الهام ، وأشكر لكم سعة صدركم ، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

يحيى هاشم حسن فرغل
عضو فنى بالأمانة العامة لمجمع البحوث الإسلامية بالأزهر

• • •

تحية طيبة :

حول موضوع « بأى فلسفة نسير » :

١ - يتضح من المقالة أن الدكتور زكى نجيب محمود يؤيد وجهة نظر « الجماعة الثالثة » التى تجعل المادة والفكر طرفين لشىء واحد كأنهما بطن اليد وظهرها .

وإنى لأوافق الدكتور محمود أيضاً على جعل المادة والفكر طرفين لشىء واحد ، ولكن شريطة أن يكون هذا فيما يعيشه الإنسان فقط ، فهو يحتاج للفكرة والواقعة معاً - وإن الموضوع يغنى عن ذكر السبب -- ولكنى أريد أن أقول أن ما ذكر ليس صحيحاً فى مضمار الخلق أو الوجود الأول للإنسان ، فهنا ينبغى لنا أن نعيد التساؤل حول أسبقية الفكرة أو الواقعة ، ولا يمكننا الجزم فى ذلك أبداً .

لنسأل :

من المسبب الأول ؟

الفكرة مسببة (موجبة) للواقع ؛

أو الواقع مسبب (موجد) للفكرة ؟ ؟

وهذا السؤال يدفعنا إلى تأييد أحد مذهبين :

الأول : يؤمن بأسبقية الجوهر على الوجود ، والثانى يؤمن بأسبقية الوجود على الجوهر ، فالأول مثالى أفلاطونى ، والثانى وجودى .

وإنى لأرى أن الأخير أحق من الأول فى هذا الرأى .

٢ – يرى كاتب المقالة أن الإنسان فى رحلة الحياة شبيه به فى أى رحلة صغيرة يرتحلها ، ويورد مثلا مفاده :

إن الرحلة الصغيرة هذه هى عبور الصحراء للوصول إلى نقطة معينة على شاطئ البحر الأحمر ، وإن الهدف الأخير ثابت لا يتغير ، ولكن أهدافاً جزئية فرعية ستنشأ خلال الطريق ، فهذه حفرة عميقة أمامك ، وتريد اجتنابها ، فعندئذ تحصر تفكيرك فى طريقة اجتنابها قبل أن تستأنف السير . . . ثم يقول :

سواء أكانت معالجتك لهذه المشكلة الطارئة سليمة أم معيبة ، فهل يؤثر ذلك فى هدفك الأخير ؟ كلا .

إن كانت المعالجة سليمة فقولكم صحيح ، أما إن كانت معيبة فأنا أجيب بدل « كلا » بنعم !

فلنفترض أنه سقط فى تلك الحفرة ، وبذلك ينتهى كل شىء ،

فإنه لمن التفاؤل أن نلتزم رأى الدكتور ومن التشاؤم أن نلتزم – ما ذكرته – إذاً وجب علينا التزام جانب الاحتمال وهذا أصوب .

مع احترامى وتقديرى لكم يا سيادة الدكتور زكى محمود .

محمد الشالجى

بغداد – الجمهورية العراقية

• • •

تحية طيبة وبعد :

لما كنت أقوم بإعداد دراسة عن « المسرح » فقد تشرفت بمطالعة معظم ما كتبتموه سيادتكم عنه وما ترجمتموه إلى العربية منه . . وقد بحثت جدياً فى مكتبات الإسكندرية عن كتابكم الأخير « مسرح اللامعقول » والذى صدر فى مجموعة « الألف كتاب » والذى قرأت اعلانه فى صحيفة « الأهرام » منذ شهور . . إلا أن البحث عنه قد أعيانى . . فهل صدر هذا الكتاب حقيقة . . ومن الناشر . . وكم الثمن . . ؟

وأخيراً أتمنى موافاتى بأية بيانات عن هذا الكتاب لحاجتى الماسة إليه كأحد المراجع التى تهمنى فى دراستى .

وعشتم للفكر ودمتم للمسرح العربى تزودونه بالجديد من الدراسات القيمة على ضوء خبرتكم الأصيلة فى هذا المضمار .

وإذ أشكر سيادتكم سلفاً . . لأرجو أن تتفضلوا مع تحياتى وتقديرى .

خميس سلمونة

• • •

– نشكر للقارئ الأديب رسالته الكريمة ونفيده أن ما نشر عن ترجمتى لكتاب « مسرح اللامعقول » لا يعدو أن يكون خبراً لأننى لم أفرغ بعد من ترجمة الكتاب وإن كنت قد قطعت فى ترجمته شوطاً كبيراً ؛ عموماً الكتاب اسمه The Theater of the Absurd ومؤلفه هو Martin Esslin

ج . ع

• • •

بعد التحية ؛

أرسلت لسيادتكم من قبل رسالة أمتدح فيها مجلتكم وأحيى وأقدر القائمين على أمرها نظراً لما لمسته فى مجلتكم من ثقافة وسعة صدر وبحث موضوعى فى كل المجالات . ولكنى فوجئت هذا الشهر (أغسطس ٦٥ – العدد السادس) بأن المجلة خالية من قسم « السياسة الدولية » . وأهيب بسيادتكم ألا تتناسوا هذا القسم الهام الذى كنت أتوقع منكم أن تتوسعوا فيه بدلا من إلغائه هكذا حتى لا تفتقد مجلتكم هذه روعتها وعظمتها وبدلا من اتجاهها تلك الوجهة التى لا تزيد عن الأدب والفن والفلسفة فهناك مجالات أخرى كثيرة – كما ترون سيادتكم – لها مشكلاتها الخاصة بمجتمعنا المعاصر والتى تستحق المناقشة على صفحات مجلتكم مثل الاقتصاد والقانون .

هذا هو رجائى منكم وأغلب الظن أن هذا رأى كثير من القراء نظراً لأنى ناقشت كثيراً من قراء مجلتكم هذه ووافقونى على هذا الرأى حتى ولو أدى ذلك إلى رفع ثمن المجلة .

ولسيادتكم جزيل شكرى .

حسنى عبد الواحد

حقوق القاهرة

• • •

– المجلة تعنى بهذا الباب عنايتها بغيره من الأبواب وقد سبق أن قدمنا فيه أكثر من مقال ونعد بتقديم مقالات أخر .

• • •

أجمل التحيات القلبية الصادقة . . .

إنه على الرغم من دراستى العلمية إلا أننى شغوف بالأدب والفلسفة . . وقد وجدت فى مجلة « الفكر المعاصر » اشباعاً لحاجتى . وإنى إذ أتقدم بخالص تقديرى واحترامى لأسرة المجلة . . أود أن تخصص المجلة صفحة تتناول فيها التعريف بفيلسوف كسارتر وبرجسون . . أو تتناول توضيح مذهب من المذاهب لتمكن بذلك الشباب المتطلع إلى المعرفة من أن يعرف ما لم يستطع الالمام به من خلال قراءاته القليلة . فان الشباب الذين يقضون أغلب أوقاتهم فى المعامل لا يملكون المعرفة الكافية بالمذاهب الفلسفية رغم ولعهم بالفلسفة . . إنه لا أمل لنا نحن الشباب الذى يدرس النبات والكيمياء والفيزياء ، إذ لا سبيل أمامنا نستقى منه سوى مجلتنا الحبيبة « الفكر المعاصر » .

وتفضلوا بقبول الاحترام والتقدير .

ضياء عرفان

زراعة أسيوط

• • •

نشكر للقارئ رسالته الكريمة .